

" DOEBLINISMUS "

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWUERDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTAET I
DER
UNIVERSITAET ZUERICH

VORGELEGT VON
WALTER ROTH
VON ZUERICH

ANGENOMMEN AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. W. BINDER

COPY CORNER, 1980



Digitized by the Internet Archive
in 2026

" DOEBLINISMUS "

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWUERDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTAET I
DER
UNIVERSITAET ZUERICH

VORGELEGT VON
WALTER ROTH
VON ZUERICH

ANGENOMMEN AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. W. BINDER

COPY CORNER, 1980



INHALT

DURCH DIE REALITAET ZUR UEBERREALITAET	2
ECHTE BILDER STATT REFLEXION UND PSYCHOLOGIE	10
Die Prinzessin von Tripoli	11
Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor	16
König Lear	19
Michelangelo	22
Lord Crenshaw	26
Ein Theaterstück	28
Pluto und Proserpina	32
Die Mutter auf Montmartre	37
Am Dom zu Naumburg / Michael	39
Der Löwe von Mondora	43
Bildhaftigkeit der ersten Erzählebene	45
WAHL DER TITELFIGUR	53
GESPRAECHS - STRUKTUREN	61
Dialoge zwischen 'Insidern'	62
Gruppendiskussionen	71
SPRACHE	82
Bezugsarme Sprachoberfläche	84
Vorliebe für 'vielwertige Wörter'	86
Extremes episches Präsens	89
KINETISCHE PHANTASIE	96
Lastende Schwere; 'Es geht in die Erde hinein'	98
Bewegung, Bodenschwingung, Luftverdrängung	101
Akustische Kinetik	104
Szenen aus der Unterwelt	107
SPRINGENDE KAMERAUFUEHRUNG	112
Keine 'objektiven' Landschaften	115
Innensicht - Aussensicht; springender Wechsel	118
SCHLUSSBEMERKUNGEN	122
LITERATURVERZEICHNIS	125

DURCH DIE REALITAET ZUR 'UEBERREALITAET'

Was ist dieses geheimnisvolle Etwas, das in uns das Wissen hervorruft, nicht völlig mit der Welt eins zu sein; das uns die Möglichkeit gibt, 'Ich' zu sagen, und das uns überzeugt sein lässt, dass das Wesen, das am Morgen aus dem Schlaf aufwacht, identisch ist mit dem am Vorabend eingeschlafenen?

Wieweit sind wir dennoch 'Stück der Natur'; wie stark ist unser physischer Leib, unser Gefühlsleben, unser Wahrnehmen, ja unser Vorstellen und Denken ins allgemeine Weltwesen verwoben? Sind wir nur getrieben, gestossen, 'fremdbestimmt' durch die Triebe und Bedürfnisse unseres Körpers, durch Erbfaktoren, Kindheitserlebnisse, durch eine erworbene Sprache, durch erlernte Verhaltens- und Denkweisen, Ideen und Bilder? Oder hat dieses Ich einen irgendwie gearteten Freiraum, eine Art von Freiheit? Und damit unlösbar verknüpft die Frage: Wieweit ist dieses Ich für unser Leben verantwortlich und wieweit kann es sich überhaupt in Schuld verstricken?

Was ist für das Ich Wirklichkeit und was Traum und Illusion? Kommt Realität zu uns nur durch die Wahrnehmung der Sinne oder spielen Denken, Vorstellen und Phantasie hinein? Hat das menschliche Leben, das dem aufrichtigen Betrachter so rätselhaft unerklärlich und voller Paradoxien erscheint, eine Richtung auf ein Ziel hin? Verläuft es nach sinnvollen Gesetzen oder wird es von blindem Zufall regiert?

Um diese letztlich unausschöpfbaren Lebensrätsel des modernen Menschen kreist eigentlich das ganze dichterische Schaffen Döblins, besonders aber das Spätwerk, in immer neuen Anläufen. Diese Fragen bildeten für ihn eine nie nachlassende 'Herausforderung zum Kampf'.

Nun war aber sein Weg, auf dem er tiefer in diese Geheimnisse einzudringen versuchte, nicht der des abstrakt-begrifflichen Denkens. Zumindest das 'wissenschaftliche' Denken unseres Jahrhunderts betrachtete er eher als eine Behinderung zu echter Erkenntnis: *Die mangelnde*

Behinderung zur Wahrheit zeichnet den künstlerischen Menschen sogar vor dem wissenschaftlichen aus, schreibt er im Kapitel über die Kunst in seinem Buche 'Unser Dasein' (UD 256).

Allerdings blieb auch sein dichterisches Bemühen um die eingangs erwähnten Grundfragen für ihn letztlich Stückwerk. In einem späten Aufsatz, 'Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle', umschreibt er die Rolle des Dichters folgendermassen:

Neben den wahrhaft Wissenden, den Heiligen, neben dem Wissenschaftler eines Wissensgebietes steht er dem Heiligen näher als dem Wissenschaftler, aber nicht nahe genug. Denn es gehört auch zu ihm, dass er vom Rausch dieser Welt erfüllt ist. Er bleibt eine unsichere und zweifelnde, eine schielende Figur.

Das himmlische Licht ist in ihn gefallen, und er fühlt sich oft drauf und dran und gedrängt, nichts zu tun in diesem Dasein, als den Schöpfer zu loben, den Himmel und die Seligkeit zu preisen, die über die Welt ausgebreitet sind, und fühlt sich zugleich weltfroh und gottesfroh und möchte in die Welt versinken und sein Leben verbringen wie der Psalmist mit Dank für das trotz aller Schrecken herrliche Dasein. Aber er bleibt stecken; das Eigentliche, ja das Eigentliche gelingt ihm nicht. (AL 226)

Das führt uns direkt zu jener Grundbewegung in Döblins Dichtkunst hin, mit der sich diese Arbeit befasst: Was bleibt denn für ihn die Aufgabe des Dichters, wenn er doch das Eigentliche nicht zu erreichen vermag?

In seinen Betrachtungen zur Literatur taucht immer wieder, in wechselnden Formulierungen, die zentrale Forderung auf, der Dichter, vor allem der Epiker, der er ja ist, müsse instande sein, in seinem Werk äusserst dicht an die 'Realität' heranzudringen, schärfer und genauer zu sehen als der Alltagsmensch, ja als der Wissenschaftler, um diese Realität dann zu durchstossen, um vorzudringen zu einer 'Ueberrealität', einer höheren Form von Wirklichkeit. Einige Beispiele für Döblins eigene Formulierungen:

Der wirklich Produktive aber muss zwei Schritte tun: Er muss ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstossen, das ist seine spezifische Arbeit. (AL 107)

Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstossen, um zu gelangen zu den einfachen grossen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins. (AL 132)

In die ganze blutwarme, blutgetränkte, unkenntliche Realität dieser 'Umwelt' sind wir hineingeboren, nehmen sie mit unserem Ich an uns, suchen sie zu durchdringen, kämpfen dagegen, erliegen.

(UD 29)

Das menschliche Kunstwerk ist, wie alles Menschliche, ein streitender, liebender, verneinender Disput mit der Natur, ein Gespräch mit einer noch nicht erreichten Ueberrealität. (Unsere Sorge der Mensch, Essay, München 1948)

Und in dem bereits erwähnten Aufsatz über die Natur und die Rolle der Dichtung:

Der Dichter zeigt dem an die materielle Wirklichkeit verlorenen Menschen die Ueberrealität. Es ist nicht erlaubt, meinen beide, diese Ueberrealität als bloss gemeint, erdacht, erfunden, als Irrealität anzusprechen. Sie trägt Elemente der Wahrheit in sich, Elemente einer anderen Wahrheit, die sich gewiss sensuell und begrifflich nicht fassen lässt, von der der Mensch aber, Dichter und Hörer, weiss, und die beide herzlich bejahen. (AL 222)

Solche Elemente der Wahrheit - Antworten auf die eingangs aufgezählten Existenzfragen - sind in den Werken Döblins ahnungsweise wohl vorhanden, sie sind aber begrifflich-abstrakt definierend nie ganz fassbar. Erstens, weil sie sich schon innerhalb eines Werkes, aber erst recht von Buch zu Buch ständig wandeln¹⁾ und zweitens, weil sie wegen ihrer rein geistigen Natur nur in den mannigfaltigen dichterischen Bildern und in der völlig offenen Erzählweise Döblins anschaubar werden können.

Gerade im 'Hamlet', aber im Spätwerk überhaupt, ist die Versuchung gross, abstrakt fassbare 'General-Antworten' heraus zu interpretieren. Man läuft dann aber grosse Gefahr, das zu finden, was man dem eigenen Bewusstseinsstand entsprechend finden möchte, und zu jeder solchen Deutung lassen sich leicht eine Menge Gegenzitate finden. Diese Arbeit möchte nun gerade zeigen, dass solch abstrahierende Interpretation der

1) Das Eigentümliche, Bittere, Fatale ist dann: Jedes Buch endet (für mich) mit einem Fragezeichen. Jedes Buch wirft am Ende einem neuen den Ball zu. (AL 389)

dichterischen Wesensart Döblins zuwiderläuft, und warum sich seine Werke ihr weitgehend entziehen.

Döblins eigentliche Leistung liegt viel weniger in der dichterischen Darstellung von Lösungen als in diesem bereits erwähnten unerbittlichen Herandringen an die (gar nicht so reale) Realität, um sie zu erschüttern und schliesslich zu durchstossen; um sie transparent werden zu lassen auf ein Transzendentes, Absolutes hin, das aber selbst nur andeutungsweise Gestalt gewinnt, wie etwa im folgenden Abschnitt aus dem sehr mystisch gefärbten Stück 'Schicksalsreise':

Der Ursinn erstreckt sich nicht auf diese eine, unserem Sinn zugängliche Welt. Sein Wirken, auch die Gerechtigkeit, umschliesst und durchdringt die sichtbaren und unsichtbaren Welten Aus den unsichtbaren Welten strömen auch die Winke und Zufälle, die Zeichen in diese sichtbare Welt ein. Das ist eine eigentümliche Erweichung der Realität. Die Realität wird transparent. Sie ist aber immer so. Nur sind nicht immer die Augen da, sie so wahrzunehmen. Wir lassen es uns genügen, mit unseren Bäumen, Tieren und Städten, - den Flächen, den Oberflächen. (AS 215)

Nun ist es ja die 'transzendente Begier' der meisten Expressionisten, irgendwie über die 'schlechte' Realität hinauszukommen.¹⁾

Aber so verschieden wie ihre Zeit und ihre Persönlichkeit ist auch die Art und Weise, in der sie dieses Bemühen in ihren Werken zum Ausdruck bringen. Hofmannsthal formuliert einmal so:

.....denn das sind die wahrhaft poetischen Gedanken: wenn wir das Seiende so gross anschauen, dass sich uns dahinter der Abgrund des wahrhaft Seienden entschleiert. (Prosa, Bd IV, S. 281)

Rilke schreibt in einem Brief vom 'Auftrag der Verwandlung':

Verwandeln? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hin-fällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzu-prägen, dass ihr Wesen in uns unsichtbar wieder aufersteht. (13. Nov. 1925 an Witold von Hulewicz)

Aber auch ein Klassiker wie Goethe hat im Grunde dasselbe Ziel verfolgt. Doch sein Weg zur Erkenntnis des 'höchsten Lebens', der ausser-

1) Wie Ernst Barlach es einmal ausdrückte: *Ob Hurerei oder Kunst oder Märtyrerei, der Mensch will sich erfüllen, will nicht leerstehen, nicht stillhalten, sondern ausser sich, über sich hinauskommen ... Sensationen und Amusements füllen die transzendente Begier, die letzte und oberste aller Menschen, nicht aus. (Die Prosa, Bd 1, S. 330, München 1958)*

halb aller Epochen steht, führt bekanntlich über die 'denkende Anschauung', in liebender Hingabe an die sichtbare Wirklichkeit, und unterstützt von der 'produktiven Einbildungskraft'.

Nach W. Binders Interpretation ist die Organisation der Türhüter in Kafkas Legende 'Vor dem Gesetz' ein Bild für die quälende, hindernde Alltagsrealität, durch die man sich hindurchbohren muss, um zum Absoluten zu gelangen (Vorlesg. SS 78). Das liesse sich wohl auch übertragen auf die Schlossverwaltung im 'Schloss'-Roman, die Gerichtskanzleien im 'Prozess' und auf die zahllosen Gebäudekomplexe und sonstigen Innenraumsysteme Kafkas, die sich im Laufe seiner Erzählungen zu labyrinthischer Komplexheit auszuweiten pflegen.

Es ist nun höchst charakteristisch für Döblin, dass er in seinen Werken sehr kämpferisch, aggressiv, in immer neuen Anläufen mitten in diese vermeintliche Wirklichkeit hineinspringt, durch überscharfes Sehen an sie herandrängt, sie mit heftigen Schlägen erschüttert, aufbricht und schliesslich zu durchstossen sucht (Nicht umsonst spielt das Bild der Trommelwirbel im ganzen Werk und das der einschlagenden Bombe im 'Hamlet' eine zentrale Rolle). Es zeigt sich aber auch deutlich in den Ausdrücken, mit denen er selbst dieses sein dichterisches Ringen zu charakterisieren versucht:

Kunstwerke sind keine angenehmen Dinge. Sie haben zu sehr den Stempel ihrer Herkunft und ihres Willens auf der Stirn. Sie erregen, wühlen auf, drängen und - geben Richtung. Die Kunst, genau wie die Religion, erhält den Zusammenhang mit dem Dämonischen wach. Immer wieder muss diese Faust durch das Diesseits durchschlagen. (AL 86)

Sehr deutlich ist nun die Kunst und Dichtung eine solche ständig zum Aufbruch rüstende und mahnende ideelle Armee. Ihr Vorhandensein besagt: man hält sich seinen geistigen Raum offen. Hier weiss man etwas von einer Keimzone des Menschen. (AL 262)

Wir scheuern uns wund an den Mauern, die uns umgeben. Wir schlagen gegen sie und hören unsere Hände klatschen und wie wir schreien. Wir suchen auszubrechen aus dem Bagno, und das ist der andere Sinn der 'Dichtungen', solcher 'schöpferischen', denkerischen, poetischen Bemühungen. (AL 398)

An die Stelle rationaler Betrachtung oder begrifflicher Denkarbeit treten bei ihm *der heisse wallende Ueberschwang, die Todsicherheit, die nicht zögern darf.* (AL 33)

... der Rausch; er erschüttert die komplizierten Bestände, bringt das Wogen in die Gemäuer und ist der Urfeind der berechnenden Nervmuskelsphäre. In ihm erscheint kein gleichmässiger ruhiger Schritt, sondern der Tanz, der Sturm. (UD 248)

... die rettungslose Gerissenheit vor Gesichte, das Getriebeensein von Gestaltungen. (AL 39)

Aber worin besteht denn diese 'Realität', mit der sich Döblin ein Leben lang herumgeschlagen hat? Nicht etwa nur in der Gesamtheit unserer Sinneswahrnehmungen. Nein, dazu zählen für ihn auch alle Bezugssysteme philosophischer, naturwissenschaftlicher, psychologischer, ja religiöser Art, die aus dem Rationalismus und dem Materialismus herausgewachsen sind. Gesellschaftsfassaden, Wertmassstäbe, Ideologien, kurz alle rational durchsichtigen, statischen Deutungen von Ich und Welt, die unseren innersten Erkenntnisdrang beruhigen und zum Schweigen bringen sollen. Von der Epischen Dichtung 'Manas' an rückt dann immer mehr die komplexeste aller 'Realitäten', der Mensch, ins Zentrum seines Bemühens¹⁾, vor allem die Masken, Rollen, Projektionen und trügerischen Selbstbilder, mit denen sich die Menschen die Erkenntnis ihres wahren Selbst verbauen. Damit setzte sich Döblin auseinander, und seine Werke sind Ergebnis, Ausdruck und Schauplatz dieses Kampfes, den er ein Leben lang mit äusserster Konsequenz und Redlichkeit geführt hat.

Es geht ihm aber nicht etwa um eine Flucht vor der Realität, wie sie Fritz Martini als Gefahr für den modernen Roman sieht, die sich für ihn in drei verschiedenen Richtungen manifestieren kann:

- An die Stelle emotionaler Anschauung und Phantasie tritt die bildlose Sprache der Erkenntnisse, der Begriffe und der Allegorie. Das bedeutet, dass das 'Poetische' in den Erzählformen durch das 'Essayistische' abgelöst wird.

1) Von hier (dem 'Manas') an datieren die Bücher, welche sich drehen um den Menschen und die Art seiner Existenz. (AL 390)

- Die Methode der spekulativen Deutung als Versuch, den einzelnen Vorfall, das isolierte Menschentum auszuweiten zu einer umfassenderen Deutung des Lebensganzen, bringt in den modernen Roman den 'mit Recht oft kritisierten Intellektualismus'.

- Die Spannung zwischen dem Poetischen und dem Essayistischen ist die zwischen Bildlichkeit und Gedanklichkeit. Wenn das Gedankliche nicht mehr zur Anschauung verwandelt werden kann und sich in Essayistik, Dialektik des Dialogs, eingeschalteten Abhandlungen, isolierten Aphorismen und im Monolog seinen Ausdruck suchen muss, so folgt daraus (oder wird darin sichtbar) eine Verflüchtigung der Realität, die den Roman als die 'realistische' Gattung schwer treffen muss.¹⁾

Andererseits wird Döblins Bemühen um das Aufbrechen der 'schlechten Realität' nie zum Selbstzweck, zu einer reinen Auflösung ins Chaotische oder ins reine Nichts, zu dem etwa, was Erich Kahler als 'Zersetzung der täglichen Weltoberfläche' bezeichnet und bezogen auf Sartres Roman 'Nausée' folgendermassen beschreibt:

Zersetzung der Begriffe und rationalen Erklärungen - letzter Triumph des totalen Ideologieverdachts - Zersetzung der Dinge und ihrer Qualitäten, der Dingbilder und der menschlichen Wahrnehmungen, Zersetzung der Zeit, des Gedächtnisses, des menschlichen Ichgefühls, Zersetzung allen Zusammenhangs überhaupt bis ins immer Einzelhaftere, Momentanere, Präsentere, bis zur Auflösung ins Nichts. 2)

Döblins dichterische und dichterisch-philosophische Werke sind, manchmal schwächer, dann wieder stärker, durchzogen von einer schwer nachzuweisenden ahnenden Hoffnung, dass es sinnvoll und möglich sei, zu dieser Ueberrealität vorzudringen. Dies allerdings nur, indem man bereit ist, oft unter Schmerzen und Qualen, alle lieb gewordenen Scheinrealitäten, vor allem schützende Ich-Bilder, fahren zu lassen, sich nicht mehr 'bewahren zu wollen', wie es Döblin oft ausdrückt. Das bedeutet bei ihm, den Weg in die 'völlige Zernichtung' zu gehen,

1) Fritz Martini, Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans, in Der Deutschunterricht 3 / 1951, S. 5-28

2) Erich Kahler, Untergang und Uebergang der epischen Kunstform, in: Die Neue Rundschau 64 / 1953, S. 33

wonach dann 'unter Flammen und Verwirrung', meist in unmittelbarer Nähe des Todes, die 'Verwandlung' eintritt; ein Weg, der für viele von Döblins Hauptfiguren typisch ist (Franz Biberkopf in BA, Manas, Gott Konrad in BW, Leutnant Becker in NT, Gordon und Alice Allison in H).

Elemente dieser Ueberrealität oder des 'Ursinnes' sind, besonders im Alterswerk, wohl enthalten, aber durchwegs nur in den Bildern oder in der für Döblin typischen negativ-offenen Charakterisierung, von der im Kapitel 'Sprache' noch die Rede sein wird. Dies gilt sogar für die autobiographischen Aufzeichnungen des alten Döblin, in denen er sich zu einem unkirchlich-spirituellen Christentum bekennt:

Wohl dem, der mehr hat als seine Augen, mehr als seine Logik und seine Mathematik. Glückselig der, der mühelos reifen konnte. Aber wohl auch uns, die wir zeit unseres Lebens gefragt, gesucht und geirrt haben, wohl uns, wenn wir auch als Wrack noch in den Hafen einlaufen und am Fuss des Leuchtturms stehen oder liegen, den unser inneres Auge immer erblickt hatte. (AL 399)

Im Hamlet-Roman nun scheinen mir die Personen und ihre Charakterisierung, die Bilder, die Sprache, kurz, die ganze reiche Palette dichterischer Ausdrucksmittel, die sich Döblin in einem langen und bewegten Leben erworben hat, im Dienste dieser Grundbewegung zu stehen, dieses blutwarmen, bedingungslosen, denkend und handelnd geführten Ringens um den Durchbruch zu höheren geistigen Wirklichkeiten. Sie werden von daher angezogen wie von einem Kraftzentrum, werden geformt und geordnet, etwa so, wie eine Pflanze Wärme, Licht, Luft und Nährstoffe aus ihrer Umwelt heranzieht und sich 'anverwandelt', gemäss dem ihr innewohnenden Gestaltplan. Ein Bild, das Döblin in UD selbst einmal verwendet:

Entfernung von der Realität und den Gegenständen, dabei aber Benutzung der Realität und ihrer Objekte und Ausgehen von ihr, das ist der biologische Tatbestand des Wachstums. Der Mensch ist schaffende Natur. Im übrigen produziert die Natur ja ausserhalb des Menschen und ohne den Menschen Kunstwerke und Kunstformen. (UD 260)

Diesen Tatbestand, mehr anreichernd-charakterisierend als begrifflich definierend und in genauer Textanalyse nachzuweisen, ist das Ziel dieser Arbeit.

ECHE BILDER STATT REFLEXION UND PSYCHOLOGIE

Um das innerste Wesen der beiden Hauptpersonen des Romans, Gordon und Alice Allison, zu charakterisieren und in ständig zunehmende, schliesslich rational nicht mehr durchdringbare Komplexität hinein-zuführen, und um die schrittweise Auflösung ihrer Selbstdeutungen, an denen sie sich beruhigt hatten, zu motivieren, bedient sich Döblin der eingestreuten Geschichten, die an den Erzählabenden im Hause Allison oder auch bei anderen Gelegenheiten von Romanfiguren vorgetragen werden.

Dass diese Erzählungen in diesem Sinne wirken, geht hauptsächlich darauf zurück, dass sie durchwegs die Form echter dichterischer Bilder haben: nie eindeutig interpretierbar, aber doch voller möglicher Bezüge zu den Figuren des Romans und innerlich wesensverwandt mit elementaren Konfigurationen des menschlichen Daseins überhaupt.

Nun lässt ja Döblin in der Rahmenhandlung die Romanfiguren zahlreiche Deutungen zu den Erzählungen geben. Diese Auslegungen sind aber so widersprüchlich und so stark von den schwierigen menschlichen Beziehungen der Figuren zueinander gefärbt, dass sie den Bildcharakter der Erzählungen eher bestätigen als widerlegen.

Allerdings variiert der Grad dieser Bild- und Symbolhaftigkeit von Erzählungen, die in wortreiche epische Breite zerfliessen bis zu unerhört verdichteten Stücken, die schon fast die Stufe eines Märchens oder Mythos erreichen. Diesen Bildcharakter und seine realitäts-erschütternde Wirkung im Sinne des einleitenden Kapitels möchte ich an den wichtigsten Erzählungen und an einigen der zahllosen in die Rahmenhandlung eingestreuten Bild-Elemente aufzuzeigen versuchen.

Die Prinzessin von Tripoli

Ein Kunstgriff, mit dem Döblin vor allem die längeren Erzählungen einer festnagelnden Deutung entzieht, besteht darin, sie in mehreren Versionen oder 'Anläufen' erzählen zu lassen. So auch hier: Zuerst gibt Gordon Allison als Erzähler eine Kurzfassung der reinen Fabel (H 45, allerdings bereits in leicht ironisierendem Ton), dann wird auf die Swinburn'sche Ballade als Quelle bezug genommen, darauf folgt die lange Darstellung, wie es nach Gordons Meinung wirklich zugegangen sein soll (H49), und am Schluss steht eine weitere Kurzfassung als das 'Gerücht', das Jaufie und Petite Lay überlebt haben soll (H113).

Die erste Deutung erfolgt bereits nach der Kurzfassung, in Form einer unbestimmten ahnenden Sehnsucht Gordons, ganz unvermittelt und in eckige Klammern gesetzt: [*Oh, dies zu können - wenigstens im Tode dies zu haben.*] (H 46). Typisch für Döblin ist hier das Demonstrativpronomen dies, das keinen präzisen Bezug zum vorhergehenden Kontext hat. Auch die Verbindung zu der ergreifenden Sterbeszene Gordons im 5. Buch (H563), die nur dem mit dem ganzen Werk vertrauten Leser möglich ist, hilft nicht weiter, denn welcher Aspekt dieser Szene ist mit dem dies gemeint? Die vermeintliche Deutung wird zum Gegenteil; mit einem einzigen Satz führt der Dichter die scheinbar so klare, einfache Geschichte ins Offene hinaus.

Im weiteren legt Döblin durch die psychische Drucksituation, aus der er die Erzählabende hervorgehen lässt, die Vermutung nahe, dass Gordon die Geschichte mit einer bestimmten Absicht erzählt, aber mit welcher? Will er, nach seiner Bemerkung zu Dr. King (H 39) zu schliessen, Edward und auch Kathleen gegenüber 'eine gewisse elterliche Pflicht' erfüllen und ihnen erzählen, *was jeden Menschen, der heute nachdenkt, interessiert, und zweitens: was ein Vater, ohne übertrieben deutlich zu sein, seinem Sohn, mit dem er es gut meint, über gewisse Dinge zur Aufklärung - Ehe, Liebe, Familie - zu sagen hat?*

Hierüber gibt die Erzählung Gordons aber höchst verwirrende Auskünfte. Es scheint viel eher, dass Döblin die Gelegenheit benützt, um einige von Literatur, Erziehungs- und Kirchenlehre endlos wiedergekauften Pseudo-Realitäten über Liebe und Ehe 'aufzubrechen'. Die Eltern Jaufies, Pierre und Valentine von Blaia, führen eine Ehe, die auf reinem Machtkampf beruht, in dem erst noch der Mann den Kürzeren zieht und auf einen Kreuzzug flüchtet (allerdings weint dann Valentine beim Auszug des Ritters doch, ohne selbst zu wissen, warum, H 53). Jaufie und Petite Lay lieben sich zwar, aber das Mädchen dominiert die ganze Beziehung durchwegs. Sie ist schlauer, aktiver, schöpferischer dargestellt als Jaufie, ja sie fordert von ihm beträchtliche Opfer, damit sie ihn erstens behalten und zweitens als Werkzeug für ihren gesellschaftlichen Aufstieg benutzen kann. Eine im bürgerlichen Roman kaum denkbare Darstellung der Mann-Frau-Beziehung!

Auch dass Petite Lay sich als Frau in die von Jaufie besungene Rosamund von Courtoie verliebt und zur Rivalin ihres eigenen Geliebten wird, fällt in dasselbe Kapitel. Dabei lässt Döblin Paradoxien menschlichen Verhaltens aufscheinen, denen die modernste Kommunikationspsychologie erst auf der Spur ist, ohne sie bei weitem erklären zu können¹⁾. Z.B. die Szene, in der Petite Lay von ihrer berauschten Liebesbegegnung mit Rosamunde zu Jaufie zurückkehrt und ihn herzt und küsst wie noch nie (H 68/69) verbildlicht eine Fülle irrationaler menschlicher Gefühle, die sich auch in der längsten psychologischen Abhandlung nicht völlig durchdringen liesse.

Dasselbe gilt in noch stärkerem Masse von der Figur der Prinzessin von Tripoli. An diesem kaum mehr menschlichen Wesen, das zuerst dem Stellvertreter Jaufies, dem jungen Gottfried, als attraktive Odaliske erscheint (die aber vielleicht doch nur eine Odaliske ist), sich dann

1) Vgl. die Bedeutung der Paradoxie in der zwischenmenschlichen Beziehung in: Watzlawick, Beavin, Jackson, *Menschliche Kommunikation*, New York 1967)

hinter einem grauenhaft geschminkten Mumien Gesicht und einer grellen Odaliskentracht verbirgt, fast vampirhafte Züge annimmt und endlich auf dem Feuerrost zerplatzt, um sich in eine Horde kreischender Dämonen aufzulösen, wird eine durch den ganzen Roman immer wieder anklingende 'Ueberrealität' in starken Bildern lebendig: Dass es nämlich die 'Realität' Liebe, die im bürgerlichen Roman eine so zentrale Rolle gespielt hat, unter sterblichen Menschen praktisch nicht gibt, sondern dass sie nur in tausendfach geschwächten, verdorbenen Metamorphosen erscheint, vom sanften Aufdrängenwollen eigener Projektionen und Du-Definitionen über massive Besitzansprüche bis zu reinem Sadismus und zu Auslöschungswünschen.

Ein besonders eindringliches Bild hiefür ist die Szene zwischen dem Spielmann Gottfried und der Prinzessin (H 109 / 110), in der sie erst zitternd um etwas Liebe bittet (was an sich paradox ist, denn etwas seiner Natur nach Spontanes wie Zuneigung kann man weder erbitten noch erzwingen) und dann, nachdem sie abgewiesen wird, ausbricht: *Sie has-sen mich alle. Sie fürchten mich. Ich sei böse; warum soll ich anders sein.* Und am Ende des Gespräches ruft sie, heiter und mit glitzernden Augen, ihre Bewaffneten, um Gottfried umbringen zu lassen. - In solche Tiefengründe der Menschenseele vermag auch die Psychologie nur noch mit Bildern vorzudringen.

Im Laufe der Diskussion um die Ursache des Krieges gibt Gordon Allison eine weitere Deutung seiner Geschichte: *Vorstellungen und Sitten können so allmächtig werden und mit den Menschen umspringen, dass sie keine Menschen mehr sind. Das demonstriert die Geschichte.* (H 132) Aber auch dafür ist die 'Prinzessin von Tripoli' gerade kein gutes Exempel, denn die beharrliche Schlaueit der Petite Lay triumphiert ja zuletzt über ebendiese Vorstellungen und Sitten, und sie kann sich unbehelligt an ihrem Jaufie freuen. Und zweitens widerruft Gordon selbst seine Deutung im fünften Buch in einem Gespräch mit seinem Schwager Mackenzie, in dem er diesem erklärt, was er wirklich mit

der Geschichte bezweckte: Ich wollte mich vor Edward schützen. Und ich zielte auf Alice - auf ihre Phantasien. Ich merkte, was da gegen mich heraufzog. Meine Geschichte hat nichts verhindert. (H593)

Mit dieser Wendung wird aber auch diese Deutung sofort wieder entwertet. Gleichzeitig lässt Döblin seinen Gordon Allison in dieser Erzählung sich selbst darstellen, und zwar eine Seite seines Wesens, die er an diesem Punkte des Romans noch nicht wahrnehmen kann oder will, und die durch spätere Erzählungen (King Lear, Michelangelo, Alices Bericht über Gordons Jugend) variiert und durch den Romanabschluss wieder relativiert wird: seinen grenzenlosen, zynischen Egoismus. In der Erzählung wird dieser viel lebendiger fühlbar als durch psychologische Beschreibung, und zwar weniger durch die Handlung als durch den kalten, leicht zynischen Erzählton.

Ein besonders auffallender Stilzug, der dazu beiträgt, ist die Durchsetzung der Erzählung mit anachronistisch wirkenden Bezeichnungen aus dem modernen Wirtschaftsleben. Einige Beispiele:

Die Beziehung der Petite Lay zu Jaufie führt dazu, dass die Bauernburschen sie mehr und mehr boykottieren (H 55). Nachdem der Ritter Pierre über seine Teilnahme am Kreuzzug nachgedacht hat, heisst es, *er hatte richtig spekuliert.* (H 58). Oder ein Jungbauer klärt Jaufie über die wahren Absichten seiner Mutter auf mit den Worten: *Sie will dich aus dem Hause haben, ohne Unkosten.* (H 59). Ritter Robert von Courtoie betrachtet seine Rosamunde, ein ganz ätherisches Wesen, bloss als seinen legalen Besitz. Und die Prinzessin von Tripoli schliesslich unterhält ein Werbebüro, das eine Kartothek ihrer Verehrer führt und durch Troubadourlieder Reklame macht. (H 94)

Die Tochter der Allison, Kathleen, gibt ihrerseits eine Deutung der Geschichte, die in ähnlicher Richtung geht (H 140): *Wir wissen nun genau, worauf er hinaus will. Er will uns nämlich glauben machen, dass alle Menschen sind wie er, nämlich faul. Bei ihm, Edward bewegt sich keiner richtig, ausser dem alten Ritter, der seinem Hausdrachen durch-*

brennt. Sonst gibt es nur Schicksal. Es soll Fatum sein, es ist aber bloss Vater.

Doch damit nicht genug. Döblin lässt die Erzählung auch noch von den beiden Zuhörern Lunn und Garrick kommentieren, die in der Erzählrunde den 'plattesten gesunden Menschenverstand' vertreten (Der nur die 'schlechte Oberflächenrealität' gelten lässt – daher der beissende Hohn, mit dem Döblin diese beiden übergiesst, so oft er sie auftreten lässt). Sie behaupten, dass Gordon in seinen Geschichten, auch in dieser, stets auf ein falsches Gleis gerate und in reinem Unsinn ende: *Aus jedem Unsinn rettet er sich mit einer neuen Geschichte, mit demselben Verlauf, (H 236).* Darin steckt auch eine Selbstironie Döblins, schreibt er doch in seinen autobiographischen Schriften, dass jedes seiner Werke ihn mit einer offenen Frage zurückgelassen habe, die nach einem weiteren Buch rief (AL 389).

Und schliesslich wird, wie sich Alice und Gordon an dessen Sterbebett zum ersten Mal wirklich begegnen (H 563), die Legende von der Prinzession von Tripoli zur Wirklichkeit und nicht die Version Gordons.

Offensichtlich sind diese im Roman eingeflochtenen Deutungen gar nicht als solche gemeint. Sie sollen vielmehr den genauen Leser dazu bewegen, auf eine abschliessende Deutung überhaupt zu verzichten und die Erzählung als das zu nehmen, was sie ist, nämlich eine Reihe echter dichterischer Bilder, die vieles zugleich bedeuten können, und zwar be-deuten im ursprünglichen Sinne, nämlich als ein Hinweisen auf höhere, geistige Realitäten, ohne diese aber begrifflich-rational zu erklären.

Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor

Nachdem in der Erzählrunde verschiedentlich über die von Gordon aufgebrachte Idee der Fremdbestimmung des Menschen durch äussere Kräfte diskutiert worden ist, erzählt die alte Hauslehrerin der Familie die Geschichte vom Knappen, der seinen Ring verlor (H 144). Hier macht Döblin in reinsten Bildlichkeit ein 'überreales' Gebiet anschaulich, mit dem er als Nervenarzt wohl tagtäglich konfrontiert wurde: Die Möglichkeit nämlich einer 'Fremdbestimmung' aus den Tiefen der eigenen Seele heraus, die man in der 'schlechten' Realität so leichthin das Unbewusste nennt.

Die starke Bildhaftigkeit kommt dadurch zustande, dass Döblin aus Elementen des Märchen- und Legendenstils eine reine 'Seelenlandschaft' aufbaut, und indem er sprachlich höchst raffiniert alles vermeidet, was als Motivierung für die Handlungen und Aussprüche des Knappen verstanden werden könnte. Auch gelangt die eigentliche 'Botschaft', nämlich das Verlangen nach dem reinen Mariendienst, bis zur endlichen Bewusstwerdung immer nur symbolisch, meist durch Naturwesen, an den Knappen heran, doch nicht in einer klaren Vorstellung oder in sprachlich ausgeprägter Form.

In Tagträume von seinen Turniersiegen als Ritter versunken, rennt er mit gesenkter Lanze gegen eine Eiche, wird unsanft zu Boden geworfen und dadurch wachgerüttelt. Dies könnte ein Vorzeichen des Schicksals sein, dass er nicht zum Kämpfer, sondern zum Mariendienst berufen ist; das wird aber nicht direkt ausgedrückt, es bleibt beim reinen Bild.

Beim Weiterreiten bemerkt er dann, dass im Wald die Vögel so laut und bedeutsam sangen - ja laut und sehr bedeutsam. Unter diesem Gesang, der, wie ihm schien, an ihn gerichtet war, trabte er langsam voran unter den Bäumen (H 145). Ja, später erzählt er seinen Freunden, ihm sei gewesen, als hätten sich die Vögel geradezu mit ihrem Gesang gegen ihn verschworen (H 148).

Auf dem Dach der Waldkapelle, in der die bedeutungsvolle Marienstatue steht, veranstalten kleine Vögel ein lautes Konzert (H 145). In der Brautkammer schliesslich wandelt sich, während ihm Maria aus der Wand entgegentritt, die Tanzmusik in *ein Zirpen, Schreien und Singen von Vögeln, so laut, dass es ihm in den Ohren gellte und er sich aufrichtete, um sie zu verjagen*. Und vor seinem endgültigen Entschluss, auf Ritterehre und irdische Liebe zu verzichten, schlagen ihm grosse schwarze Vögel, Raben, Elstern, Eulen, greulich krächzend ins Gesicht (H 151).

Eine einsinnige Deutung wie die von Grand: *Die Vögel treten immer auf im Zusammenhang mit der Sinnlichkeit und verwirren die Personen*, (Grand 91) die er sogar für den ganzen Hamlet-Roman geltend macht, lässt sich aus dem Text heraus nicht stützen und übersieht die echte Symbolqualität dieses Bildes. Wenn schon sind diese Vogelschwärme viel eher eine Verbildlichung jenes *Einströmens von Winken, Zufällen und Zeichen aus geistigen Welten in diese sichtbare Welt*, wie es Döblin in der 'Schicksalsreise' nennt (AS 215).

Das zeigen besonders deutlich zwei Stellen aus dem Romanschluss, bevor Alice und Gordon auf wunderbare Weise wieder zusammengeführt werden: Gordon fährt aufs Land und hält sich in seinem leeren Haus auf, *dunkel gewillt, etwas zu tun - gerufen wie Vögel, die vor ihrem Flug eine Regung in der Luft spüren und herumflattern, um es auszuprobieren, bis sie es wissen und es sie hat, und sie sich mit der Regung vermählen können* (H 545). Und zwei Seiten später, als Gordon den Aufenthalt Alices erfährt: *Die Vögel flatterten auf. Sie suchten in der Höhe die feinen Luftfäden, die sie vor dem grossen Flug leiten sollten*.

Dass Vögel eine geheimnisvolle Beziehung zu den Schicksalsmächten haben könnten, ist nicht eine Erfindung Döblins, wurde doch z. B. schon im alten Rom kaum ein bedeutender Entschluss gefasst, ohne dass durch die 'Auspizien', die Beobachtung des Fluges und des Geschreis von Vögeln, die günstigste Stunde und die Chancen für das Gelingen festgestellt wurden. Doch im Gegensatz dazu bleibt im 'Hamlet' das Erscheinen der Vögel

reines Bild, zwar als be-deutend hervorgehoben und charakterisiert, aber gerade nicht gedeutet. Die Rolle des 'Vogelschauers' wird dem Leser zugeschoben!

Auch das Verhalten des Pferdes in der Legende benützt Döblin zur Verbildlichung innerseelischer Phänomene: Es trägt den Knappen unversehens zu der Waldkapelle mit dem Marienbild und macht dort Halt, *und der Knappe wusste nicht, was das nun wieder heissen sollte. Ebenso* bleibt auf dem Rückweg von dem verlorenen Turnier das Ross wieder von selbst vor der selben Kapelle stehen und ist mit keinem Mittel mehr weiterzubringen.

Ein weiteres Bildsymbol ist der Ring, den der Knappe der Maria im Halbtraum und unter merkwürdig paradoxen Gefühlen und Gedanken an den Finger steckt. Erst zieht er ihn ab, um ihn hier bis nach dem Turnier sicher zu verwahren, dann fällt ihm - zu spät - ein, dass er ihn eigentlich beim Turnier tragen müsste. Weil die starke Verbindung des Knappen zu Maria immer nur an dem Schicksal dieses Ringes sichtbar wird, bleibt sie in ihrer widersprüchlichen Erlebnisqualität ganz offen. Wieweit ist es freie Wahl und Entschliessung, Führung durch höhere Mächte, Zwang durch Kräfte aus unbewussten Seelentiefen, Angst vor der Beziehung zu seiner irdischen Braut und vor den harten Forderungen eines Ritterschicksals?

Von einer echten Legende ist die Erzählung aber durch die leicht ironisierende Sprache abgehoben und durch die Tatsache, dass sich der Knappe, und dies bewusst, gegen die geheimnisvolle Berufung zur Wehr setzt, wenn auch schliesslich ohne Erfolg. Darin, ebenso wie in dem hilflosen Sträuben Jaufies gegen die Sitten und Ideen seiner Zeit ist verbildlicht jenes Ich als Gegenstück zur Natur, mit dem sich Döblin in UD so intensiv beschäftigt. Jenes geheimnisvolle Etwas in uns, das auf immer stärkere Individuation drängt und das sowohl den Keim zur 'transzendentalen Obdachlosigkeit' (Lukacs) und zum Egoismus als auch

die Möglichkeit zu wahrer Liebe, die nur aus der Freiheit heraus möglich ist, in sich birgt. Aus diesem Zentrum fließt auch die Kraft, die Edward so unerbittlich fragen lässt.

König Lear

Aehnlich wie in der Jaufie-Erzählung arbeitet Döblin auch hier mit drei Fassungen. Der Erzähler, James Mackenzie, trägt zuerst eine Kurzform vor, in der er Shakespeares Darstellung des Stoffes lächerlich macht und in Frage stellt, wodurch er aber doch bewirkt, dass das bekannte Drama als Komplexitätserweiternde Hintergrundfolie für seine Erzählung präsent bleibt. Darauf folgt die angeblich 'realistische' Version Mackenzies, und in deren Schluss verdoppelt Döblin kurzerhand den berühmten Dramatiker, indem er den von Lear zum 'Speer-schüttler' ernannten Moralisten und Idealisten Jack Johnson, ein 'Propagandastück' schreiben lässt, aus dem dann ein späterer Stückschreiber, 'der meinetwegen Smith hiess', das uns überlieferte Drama gestaltete. (H 273)

Wieso lässt Döblin seinen Erzähler eine derartige Behauptung aufstellen, die auch im Zuhörerkreis der Rahmenhandlung niemand wirklich ernst nehmen kann? Offenbar, um dem Leser zu signalisieren, dass er in der Erzählung keinerlei historische Faktizität suchen soll, dass es nicht darum geht, etwa intuitiv nachzuempfinden 'wie es wirklich war', sondern dass in der Geschichte eine Wirklichkeit von ganz anderer Qualität anschaubar werden soll.

Weil die Parallele König Lear - Gordon Allison zu offensichtlich ist, lässt Döblin diese Erzählung nicht so vielfältig durch die Romanpersonen interpretieren. Doch er wendet ein anderes Mittel an, um sie einer einsinnigen Deutung noch mehr zu entziehen: Er verdichtet sie zu der mit mythischen Elementen durchsetzten Darstellung des Kampfes zwischen dem Eber Hermindran und dem keltischen Gott Mod (H 222).

Auch für die Lear-Geschichte drängt sich wieder die Frage auf: Was bezweckt der Erzähler, James Mackenzie, innerhalb der Familienkonstellation? Will er ihnen wirklich nur den Lord Crenshaw (Gordon Allison) zeigen, wie er ihn sieht? Aber wozu dies? Man kann vermuten, dass er etwas ahnt von der Absicht seiner Schwester Alice, die Heimkehr des kranken Edward für die Verwirklichung ihrer Rachewünsche gegen Gordon auszunützen, und dass er ihr mit seiner Erzählung signalisieren will: Gib es auf, es hat keinen Sinn, du wirst Gordon nicht wirklich ändern oder besiegen können - so wie nämlich die Lady Imogen Persh den Lear nicht wirklich zu 'bessern' vermag. Es geht ihr wie dem Hexenmeister Pineiss in der Novelle 'Spiegel, das Kätzchen' von Gottfried Keller: sobald sie den Lear gut füttert und anständig behandelt, erwacht auch sein altes, wüstes Wesen wieder zu neuem Leben.

Man könnte aber ebensogut den rätselhaften Schlusssatz *die Geschichte eines wilden Ebers aus der keltischen Zeit, der keinen Gott fand, der ihn zähmte (H 273)*, (Hat er einen solchen Gott gesucht? Wollte er überhaupt gezähmt werden?) als Aufforderung an Alice verstehen: Sei du ihm dieser Gott, versuche ihn zu zähmen. Allerdings kommt der sanfte Mackenzie in einem folgenden Gespräch mit Edward zu dem für ihn erstaunlichen Schluss: *Aber in der alten Legende der Gott Mod wusste besser, wie man vorzugehen hat. Nichts mit ihm unternehmen. Nur ausrotten, um die Bahn für die Gesundung freizumachen (H 280)*.

Offensichtlich erschöpft sich die Bedeutung der Erzählung nicht in ihren Bezügen zum 'pragmatischen Erzähl-nexus', wie ihn de Vries nennt, handle es sich nun um 'Assoziation, Parallelisierung, Generalisierung, Identifizierung oder Exemplifizierung', die er als 'Fügeweisen besonderer Art' bezeichnet (de Vries 330). Es ist vielmehr so, dass die schicksalshafte Begegnungen Imogen Persh - Lear, Alice - Gordon und Titus - Theodora (in der Theodora-Legende) auf dieselbe geistige Ueberrealität hinweisen. Es sind verschiedene Verbildlichungen, Mate-

rialisationen derselben 'einfachen grossen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins', zu denen nach Döblin der Epiker vorzustossen hat (AL 132). Ihr tertium comparationis ist geistiger Art; so wie etwa eine Sonnenblume, eine Rose und eine Primel über die goethesche 'Urpflanze' innerlich wesensverwandt sind.

Es handelt sich bei dieser Ueberrealität um das rätselhafte, konfliktträchtige Verhältnis zwischen einem 'bösen, anormalen, kranken' Menschen und einem Helfer oder Arzt, der glaubt, bei diesem eine Mission zu haben und sein Wesen zum 'Guten' verändern zu sollen. Allgemeiner ausgedrückt: ein Mensch masst sich an, zu wissen, wie ein anderer Mensch, der zu ihm eine starke seelische Bindung hat, sein sollte, in welcher Richtung er sich entwickeln sollte: 'Ich weiss, wie du wirklich bist, besser als du selbst es weisst!' Aber das sind unbeholfene Umschreibungsversuche für eine lebendige Wirklichkeit, die man nur in weiteren Kunstwerken darstellen könnte.

Solange in der Lear-Geschichte die Imogen Persh Hoffnung hat, dem Lear ihre Definition vom guten, gerechten König aufzuzwingen, empfindet sie Zuneigung und Interesse für ihn. Kaum spürt sie aber, dass ihre Mission letztlich scheitern muss, fühlt sie sich in ihrem Selbstwert getroffen, und ihre Liebe schlägt in tödlichen Hass um. Lear hingegen fühlt sich angezogen, weil er spürt, dass da eine ebenso starke und herrische, ihm wesensverwandte Persönlichkeit ist. Sobald er sich aber nähern will, gibt sie ihm zu verstehen, dass sie ihn nur annehmen will, wenn er sich ihren Vorstellungen entsprechend ändert. Doch gerade diese Forderung macht es ihm paradoxerweise unmöglich, sie zu erfüllen und lässt gleichfalls abgrundtiefen Hass in ihm aufkeimen. *Er musste, um sie zu erobern, ihre Art annehmen. Sie schrieb ihm das vor (H 270).*

In demselben verhängnisvollen Doppelkreis sind auch Gordon und Alice, Titus und Theodora gefangen. Eine Grundsituation, die übrigens nicht auf das Verhältnis Mann-Frau beschränkt ist, sondern die im Leben 'tausendfach zerlegt Wirklichkeit wird' (AL 106), wie Döblin es formu-

liert, nämlich zwischen Eltern und Kindern, Arzt und Patient, Lehrer und Schüler, Sozialhelfer und Klient, Missionar und Heide etc.

Aber die Lear-Geschichte enthält auch einen weiteren Angriff auf die Schein-Realitäten für das 'Ich', das 'Gegenstück zur Natur', und zwar in den Identitätskrisen, die Lear in der Erzählung durchmacht. Döblin braucht keinen Gott mehr wie Kleist im 'Amphytrion', um eine seiner Figuren an die Grenze des Ich-Verlustes zu führen, es genügt, dass Imogen Persh bei den verschiedenen Begegnungen mit Lear in ihrem Landhaus einander widersprechende Deutungen des Lear konsequent durchhält und durchspielt. Sie definiert ihn nämlich abwechselnd und mit lückenloser geistiger Präsenz als räuberischen Despoten (unter der Maske des Höflings H 230), als guten und gerechten König (H 234) und dann wieder als abgewirtschafteten alten Trottel (H 264) und bringt dadurch sein Selbstbild so stark ins Wanken, dass er beinahe dem Wahnsinn verfällt.

Wenn aber ein derart extrem ichstarker Macht- und Genussmensch so sehr von den Deutungen seiner Umwelt abhängt, wie wirklich, wie frei, wie verantwortlich ist dann das Ich überhaupt noch? Und doch - im Innersten bleibt Lear sich selbst, und kaum spürt er wieder etwas freie Luft um sich, so bricht trotz aller schlechten Erfahrungen sein altes Wesen wieder durch. Also wieder das zentrale : 'Und wenn es den Menschen doch gäbe?'.

Michelangelo

Im Kapitel 'Michelangelo und die Liebe' (H 359) lässt Döblin Gordon Allison aus den Sonetten Michelangelos vorlesen, diese interpretieren und das Wesen des grossen Bildhauers umschreiben. In diesen Bildern wird mittels einer weiteren 'Morphose', einer verdunkelten Erscheinungsform die (vor allem literarisch verfälschte) 'Realität' Liebe aufgeweicht. Das zeigt sich besonders gut in der Antwort Gordons

auf den Einwurf der Tochter Kathleen, aus den Gedichten spreche doch eigentlich wenig Liebe:

Wenig Liebe. Du denkst an erfüllte, glückliche Liebe. Du meinst die Uebereinstimmung zweier Seelen, eines Mannes und einer Frau, ihre Freude, sich gefunden zu haben. Das malen die gewöhnlichen Liebesgedichte aus, und da kann es die üblichen Hindernisse und Hemmungen geben, und die entsprechenden Gefühle. Nein, von diesem Zustand ist nicht die Rede. Aber von einem Wissen um die Liebe – und wie Michelangelo sie nicht erreicht. So wie Kierkegaard es mit dem Glauben hatte: er wusste ihn, aber er konnte ihn nicht finden. Das ist ein sehr häufiges Ding und hängt mit unserer Natur zusammen. Jedefalls so sieht Liebe bei Michelangelo aus (H 364).

Man könnte gleich anfügen: Und so, wie es Döblin mit der Ueber-Realität hatte. Er wusste um sie, er rang und kämpfte in seinen Dichtungen, seinem Denken und Arbeiten ein Leben lang um sie und vermochte sie erst vor seinem Tode, als er nicht mehr schreiben mochte, bis zu einem gewissen Grade zu erreichen. Denn auch dafür ist die Michelangelo-Episode ein Bild.

Ein anderer Aspekt des Lebensrätsels, das hier an Michelangelo sichtbar gemacht wird, ist in der Schlusszeile des mittleren Gedichtes ausgedrückt: *Leid schadet doch viel mehr als Freuden nützen (H 360)*. So spricht ein Mensch, der aus der glühenden und doch nur 'halbfertigen' Natur seines Wesens heraus zu der innersten Ueberzeugung gekommen ist: Lieber unter dem Ausgeschlossensein leiden, als immer wieder den Schmerz des Abgelehnt- und Zurückgestossenwerdens erleben. Worauf die zurückgestauten Seelenkräfte pervertieren und sich ins beinah Unerträgliche steigern. Bei Michelangelo werden sie dann zu der Urkraft, der Riesenkraft, die ihn zu künstlerischer 'Fronarbeit' zwingen, worin sie aber tragischerweise doch nie befriedigt werden können; *Wie oft hatte er im Hämmern und Meisseln geworben, gebettelt, angebetet, geküsst, umarmt und war zurückgestossen worden (H 366)*. Dass Kunst aus überstarkem seelischem Druck herauswachsen kann, ist ein so verbreiteter literaturwissenschaftlicher Topos, dass er gern zu der Annahme verleitet, der Vorgang selbst sei damit erklärt. Döblin jedenfalls löst ihn sofort in noch grössere Komplexität auf,

indem er Michelangelo seine bedingungslose Hingabe an diese düstere Urkraft, der er nicht zu widerstehen vermag, als ein Verbrechen, als Sünde empfinden lässt. Wie Döblin zu einer so ungewöhnlichen Wendung kommt, lässt sich aus den vorhergehenden Hinweisen und aufgrund eines zentralen Themas vieler seiner Romane vermuten: Der Kampf um die Annahme des wahren Ich.

H 366 sagt Gordon, dass Michelangelo bald mit, bald gegen die Urkraft rang, *die ihn Meister, aber nicht Michelangelo werden liess*. Und 363 bittet Alice Gordon, die Schluss-Strophe eines Sonetts recht langsam noch einmal zu lesen:

*Jetzt stillt nicht Malen und nicht Meisseln mehr
Die Seele, Liebe sucht sie nur bei Gott,
Der uns vom Kreuz die offenen Arme beut.*

Es könnte sein, dass Michelangelo sein 'Ausweichen' in die Kunst als Sünde empfindet, weil er in seinem Innersten fühlt, dass der ungeheure Leidensdruck seines Schicksals eigentlich dazu bestimmt gewesen wäre, ihn zur Erkenntnis und Annahme seines wahren Ich zu führen, zu jener existentiellen Wende, Katharsis, Erleuchtung, auf jenen Weg der 'völligen Zernichtung', wie ihn Döblin nennt; jenen Weg, den auch Alice und Gordon gehen müssen, bis sie im fünften Buch *am Grunde der Grube liegen und ausschauen, von wo Licht kommt* – ein Weg, der, zumindest im Spätwerk Döblins, nur zu ertragen ist vor dem Horizont der christlichen Gnade:

Es muss der Weg in die völlige Vernichtung, die Auslöschung, die Zernichtung gegangen sein, die Berge mit Schmeißern geschlagen, alle Worte dumm und lächerlich. Dies musst du fühlen: du musst nicht die Ströme oder Berge ansehen, sondern das trockene Blatt, das vom Baume herunterflattert, und das kannst du zwischen die Finger nehmen und zerreiben, siehst du: das bist du. Jetzt erst ist das erfolgt, was erfolgen muss, ehe man eine einzige Bewegung machen darf, ehe man ein einziges Wort aussprechen darf: die Einreihung.
(UD 476)

Aber das Michelangelo-Bild ist ja im Romanganzen auch eine Selbstdefinition Gordons, die nach dem grauen Ritter Pierre aus der 'Prinzessin von Tripoli' und dem wilden Eber Lear seine Persönlichkeit um eine weitere Schicht von Komplexität anreichert. Aber Döblin schiebt

noch eine weitere Ebene dazwischen; Alice deutet nämlich Gordons Erzählung als Versuch, Schonung und Verständnis, ja Mitleid zu erwecken, nachdem er ihre unbändigen Rachewünsche auf sich zukommen fühlt und zusehen muss, wie sie Edward mehr und mehr zu ihrem Verbündeten macht.

Für diese Deutung spricht die Tatsache, dass die Gleichung Michelangelo - Gordon in grossen Teilen nicht aufgeht, was auch die Zuhörer in ihren auf die Erzählung folgenden Kommentaren bemerken: Gordon meisselt nicht massig-düstere Skulpturen, sondern er schreibt heitere Kurzgeschichten belehrenden Inhalts und gibt sich äusserlich fröhlich und jovial. Wohl hat er, wie aus Alices späterem Bericht an Edward hervorgeht (H 432), eine bedrückende Jugend erlebt und ist wahrscheinlich in seinen Liebesbedürfnissen verkrüppelt worden. Aber sie haben sich nicht zu einem künstlerischen Produktionszwang gewandelt, sondern sind pervertiert zu dem jahrelangen, subtilen und quälerischen Kampf mit Alice, in dem jedes dem anderen seine Du-Definition aufzwingen wollte, und der ihn bis zu Mordgedanken führte.

Für seine Schriftstellerei führt er selbst in dem Gespräch mit seinem ersten Verleger, Ken Farley, ganz andere Quellen an (H 473): Die Faszination nämlich, die Alice auf ihn ausübte.

Sie konnte vor dir sitzen oder neben dir gehn und dir den Kopf zuwenden oder die Hände um ihr Knie schlagen oder die beiden Hände hinter dem Nacken verschränken und ihre braunen Haare, Haarmassen, nach oben werfen. Um sich von der Erregung solcher Gesten zu befreien, um dies in Worte zu übersetzen, musste ich tagelang, tagelang schreiben. Es reichte für ganze Romankapitel. Ich schrieb es nicht aus (H 473).

Allerdings wird auch diese Deutung gleich wieder in Frage gestellt durch die Bemerkung: - *es klang kläglich, bettelnd, er mochte so gern, dass man es glaubte.*

Es zeigt sich immer mehr: das Geflecht der vielfach gestaffelten und aufeinander bezogenen Deutungen der Hauptpersonen ist nicht darauf hin angelegt, zusammen ein klareres, abgerundetes Ganzes zu bilden -

die Gesamtheit der Lügen ergibt nicht die Wahrheit ¹⁾, obwohl das für den Interpreten sehr befriedigend wäre. Gerade das Gegenteil ist der Fall: die Figuren werden dadurch auf der Ebene der rational-begrifflichen 'Realität' völlig unfassbar und so schliesslich transparent auf die Ueberrealität hin.

Lord Crenshaw

Die kurze Erzählung vom Lord Crenshaw (H 40) wird vom Erzähler selbst vorgebracht, noch bevor die Erzählrunde innerhalb der Rahmenhandlung zustandekommt, und ist nur lose mit dieser verknüpft, als Erklärung für den Uebernamen Gordon Allisons. Sie hat gewiss auch die Funktion, dieser Figur gleich von Anfang an jene düstere Rätselhaftigkeit zu verleihen, die eigentlich bis zum Schluss des Romans nie aufgelöst, sondern nur vertieft wird.

Für die Struktur des ganzen Werkes spielt sie aber noch eine viel wichtigere Rolle, die zu vergleichen ist dem ersten Erklingen des Hauptthemas etwa in einer Beethoven-Symphonie: In unerhörter, beklemmender Dichte und Bildkraft werden darin die zentralen Fragen des Romans lebendig gemacht: die Frage nach der Existenz und dem Wesen des Ich (als Gegenstück zur Natur) und die nach dem Sinn und der Gerichtetheit des menschlichen Lebens.

Was bleibt nämlich, wenn, wie bei diesem Lord, alle äusseren Identitätsmerkmale wie Name, Wohnort, Beruf und persönliche Vergangenheit wegfallen, was gibt uns dann immer noch das Bewusstsein, einmalig und vom ganzen übrigen Kosmos getrennt zu sein? Einen anderen Aspekt derselben Frage reisst der folgende Abschnitt auf:

Sein Bewusstsein hatte allmählich etwas Chamäleonhaftes; es veränderte sich nach dem, der sich ihm näherte. Der Lord griff rasch

1) Kapitelüberschriften bei Steinmann: 'Der Chor der Lügen ist die Wahrheit - Ist der Chor der Lügen die Wahrheit?'

Suggestionen auf und spielte sich in eine Rolle ein; offenbar war er froh, endlich angelangt zu sein und seine Person erwischt zu haben. Aber dabei blieb es nicht lange (H 41).

Wie weit gewinnen wir unser Selbstbild aus den Deutungen unserer menschlichen Umgebung? Machen uns diese Rollenerwartungen effektiv zu jeweils anderen Menschen, oder sind wir noch etwas mehr als die Summe solcher Deutungen?

Was für viele heutige Menschen Realität ist, nämlich das Gefühl, auf der (aussichtslosen) Suche nach sich selbst sinnlos im Kreis herumzufahren, um am Ende ins Ungewisse zu verschwinden, wird hier anschaulich dargestellt und gleichzeitig durchbrochen, aufgeweicht.

Der geheimnisvolle Fahrgast der Crenshaw-Buslinie 'verliert unterwegs das Bewusstsein', wobei völlig offen bleibt, ob er in Ohnmacht fällt, in einen tranceartigen Zustand gerät oder ob er schlicht eingeschlafen ist. Nach seinem Erwachen wird nie ganz klar, ob er tatsächlich das Gedächtnis und damit einen Teil seiner Identität verloren hat, oder ob er sie - zu einem unbekannten Zweck - nur verleugnet. Döblin gelingt es, jede Festlegung zu umgehen:

Da wusste der Fremde, ratlos wie er war [er schien in die Enge getrieben], sich keinen Rat, als sich Lord Crenshaw zu nennen. Der Name 'Crenshaw' war in seinem Gehirn nach einem Blick auf das Schild des Busses haften geblieben. Den Lord setzte er von sich aus hinzu. (H 40)

Der Herr hätte, ohne an seiner Eleganz und Frische Einbusse zu erleiden, ein jedes dieser Leben geführt. Auf keines aber konnte er sich besinnen [oder er leugnete es]. Er versuchte es daher mit einer anderen Person. Er blieb der anonyme, völlig undurchsichtige Lord Crenshaw (H 41).

Der unheimliche Mensch schlängelte sich überall durch. Nichts liess sich nachweisen. Das einzig Sichere an ihm war sein Fingerabdruck. Wenigstens diesen hielt man fest, um den Mann sofort zu erwischen, wenn er sich wieder verpuppte und als neuer Schmetterling herumflatterte (H 41).

Aus seiner offensichtlichen Not heraus verlangt der Lord am Ende der Erzählung, eine bestimmte Rolle in einem Film zu spielen, in der er dann verschwindet.

Darin liegt keimhaft schon die Frage nach der Verantwortlichkeit: Wieweit ist es den Hauptpersonen, Gordon und Alice Allison, aufgrund ihrer geistig-seelischen Bewusstseinsstufe noch gar nicht möglich, das wahre Wesen ihres Ich zu erkennen, bevor sie 'auf dem Grunde der Grube' liegen, und wieweit sind sie für ihr 'Sich-Bewahrenwollen', für ihre Flucht in Masken und Rollen, die den Hauptteil des Romans ausfüllt, bewusst verantwortlich?

Die Frage nach der Richtung des menschlichen Daseins wird am Schluss des ganzen Werkes auf typisch döblinsche Weise beantwortet und doch nicht beantwortet. Im Schlusskapitel 'Das Ende der langen Nacht', sagt Edward: *Wir fahren nicht in der Runde, nein, wir fahren nicht in der Runde (H 571)*. In welcher Richtung und auf welches Ziel hin wir uns bewegen, wird aber nicht gesagt.

Zu allem Ueberfluss wird auch das Bild des Lord Crenshaw selbst in das verwirrende Netz gegenseitiger Deutungen der Romanpersonen einbezogen. Das Stück wird wohl als Erzählung bezeichnet, die Gordon Allison selbst einmal geschrieben hat; aber die Beziehung zwischen seiner Person und der Figur des Lords wird von Alice hergestellt, indem sie ihm auf einem gesellschaftlichen Anlass den Uebernamen Lord Crenshaw anhängt.

Ein Theaterstück

Die Lord Crenshaw-Geschichte wird, durch die Erzählrunde inzwischen mit einer Vielzahl von Deutungen und offenen Gesprächen zu höchster Komplexität ausgeweitet, im vierten Buch in einer Art Coda wieder aufgenommen, in dem Theaterstück nämlich, das Edward zum 50. Geburtstag seines Vaters inszeniert. Man ist versucht, ein Bild, das Döblin selbst für den Lord Crenshaw als Erzähler der Tripoli-Geschichte braucht, auf ihn selbst anzuwenden: *Er liess seine Geschichte wie eine weidende Schafherde rechts und links auseinanderlaufen, aber*

wenn er den Augenblick für gekommen hielt, dann bellten und sprangen seine Hunde, und er hatte alle beisammen (H 78).

Unterdessen ist aber die Frage nach der Existenz und dem Grad der Verantwortlichkeit des Persönlichkeitskerns 'Ich' durch die Frage sucht Edwards und die Entwicklungen, die sich daraus für die ganze Familie ergeben haben, mit sehr viel emotionaler Energie aufgeladen worden (Vgl. Funktion der Edward-Figur in 'Wahl der Titelfigur'). Will nämlich Edward Gordon gegenüber als Rächer für seine gequälte, misshandelte Mutter auftreten, so ist dies nur dann sinnvoll, wenn es eine freie, verantwortliche Persönlichkeit gibt, denn nur dann kann Edward den Vater auch schuldig sprechen.

Dass es um diese Problematik geht, wird schon in der Einleitung zu dem Theaterstück subtil vorbereitet, z.B. in der merkwürdig schwebenden Fragesequenz: *Sah man es nicht - man hatte gewirkt? Sah man nicht: man hatte aktiv teilgenommen? Oder negierte man sich auch jetzt? (H 397).* Sollte dieses man darauf hindeuten, dass es halb-bewusste Fragen Edwards sind, die er nicht offen mit dem Namen seines Vaters zu verbinden wagt. Oder spricht hier der Erzähler und möchte durch das allgemeine Pronomen den Leser mit einbeziehen? Es ist nicht auszumachen. Dass Edward mit Rache- und Kampfgefühlen umgeht, wird sichtbar in der Tatsache, dass er seine Uniform anzieht und an den in Klammern gesetzten Balladenzeilen, die ihm offenbar durch den Kopf gehen [*Dein Schwert wie ist's von Blut so rot, Edward, Edward. Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot.*] (H 397).

Die Wirklichkeit des Crenshaw-Motivs ist hier bereits dreifach gebrochen: Als Erzählung Gordons dargestellt, von Alice zu ihm in Beziehung gesetzt, und nun von Edward als Grundlage für sein Theaterstück verwendet. Gleichzeitig ist die scheinbare Burleske aber eine weitere Deutung der Familie durch Edward - sein Fazit quasi aus den vorhergegangenen Erzählungen und Gesprächen, dargestellt

allerdings wieder nur in reinen Bildern. In dieser Hinsicht sind weniger die im Theaterstück angedeuteten Bezüge zu den einzelnen Deutungen von Gordon interessant (Ritter Pierre, König Lear, Eber Hermindran, Michelangelo, Titus), die ja vom 'Zauberer-Begleiter' durch entsprechende Kostümstücke klar gegeben werden, sondern vielmehr das Personal des Stückes.

Die Begleitmannschaft der zweiten Fahrt ist relativ einfach zuzuordnen (zwei vulgäre Männer und eine kleine Frau, H 403): sie soll offenbar Miss Virginia, Alices frühere Hauslehrerin sowie den Eisenbahner Lunn und den Richter Garrick darstellen, die bei den Erzählabenden unter der Sokratesbüste saßen und den 'plattesten gesunden Menschenverstand' repräsentierten. Sie werden im Theaterstück kaum mehr erwähnt und verändern auch ihr Verhalten während des Stückes nur unwesentlich.

Subtiler und offener charakterisiert sind die drei weiblichen Fahrgäste, die bei der ersten und allen ungeraden Fahrten des improvisierten 'Crenshaw-Busses' mitfahren: Eine alte Frau mit einer schweren Handtasche, ein schlankes, kurzröckiges, stark bemaltes, zweifelhaftes Geschöpf und eine äusserst vornehme Dame der Gesellschaft. Es ist möglich, sie auf die bisher erfolgten Bild-Deutungen von Alice zu beziehen: Die alte Frau auf die beiden Muttergestalten (Die Mutter auf dem Montmartre, H 115, und am Dom zu Naumburg, H 178), das Flittchen auf Salome und die vornehme Dame auf Alices Alltagsgestalt und auf Theodora und Persephone. Auch liegt nahe, dass Edward als Regisseur die Bezüge zu den Deutungen seiner Mutter nur verschleiert zu geben wagt, weil er zu ihr eine starke, obwohl zwiespältige Bindung hat.

Die drei energischen Männerfiguren, die gegen Ende des Stückes einsteigen, sind fast kubistisch 'auseinandergefaltete' Selbstdeutungen Edwards, wie er sich Gordon und Alice gegenüber sehen möchte: Als Richter, der seinem Vater das Urteil spricht, als Henker, der

dieses Urteil vollstrecken möchte (was ihm allerdings nicht gelingt) und als Schutzmann, der Alice beschützt und verteidigt.

Aber auch das Verhalten und die Wandlungen dieser Schauspieler sind nicht zufällig. Sobald die drei Edward-Figuren (Richter, Henker und Schutzmann) auf dem Wagen sind, werden die Damen, die Alice verkörpern, merkwürdig aktiv. Die einfache Bürgersfrau, die Mutterfigur, legt eine weisse, scheussliche Pudermaske auf: sie wird zur Medea, die den Rächerfiguren plump tänzelnd entgegenght und sie an ihre Plätze geleitet. Das Flittchen tanzt dazu, wie Salome vor dem Herodes um das Haupt des Johannes, und die Distinguierte hüpfet dem Richter auf den Schoss - noch unausgesprochene, halbbewusste Ahnung Edwards, dass Alice seine starke Mutterbindung ausnützt und für ihre persönlichen Rachewünsche missbraucht, was ihm ja erst nach der 'Ent-hüllung' Alices, er sei der Sohn Glens und nicht Gordons, voll bewusst wird.

Wie schliesslich der symbolträchtige Begleiter sich in den schönen Titus aus der Theodora-Legende verwandelt, hängt sich die Vornehme sofort an ihn, und das Flittchen betet auf den Knien das Männerwunder an. Die rachegierige Mutter aber will die vornehme Dame von dem Jüngling wegweisen - ein Bild (statt psychologisierender Beschreibung) für die paradoxe Seelenlage Alices, die einerseits die alte Faszination verspürt, mit der Gordon sie als junges Mädchen angezogen hat, und die sich gleichzeitig für alles erlittene Leid mit Edwards Hilfe rächen möchte.

Hier könnte man allenfalls von so etwas wie Parallelisierung sprechen (de Vries 330), aber Parallelisierung wozu? Zu Deutungen, die von den Teilnehmern der Erzählrunde mit gewissen, nie ganz eindeutig bestimmbar Absichten vorgebracht wurden und zwar in offener, komplexitäts-erhaltender Bildform! Zudem führt diese Parallelisierung gerade zu noch mehr Komplexität, denn sie stellt geballt nochmals alle Deutungen der ersten drei Bücher nebeneinander, ohne sie in

irgendeiner Weise festzulegen. Das Theaterstück wird so zu einer derart reichen, offenen Auseinanderfaltung der Hauptpersonen Gordon und Alice, dass jede Hoffnung auf eine rationale Durchdringbarkeit schwinden muss.

Schliesslich bringt Döblin es noch fertig, die im nächsten Kapitel erfolgende Krise vorzubereiten, ohne dies an den direkt beteiligten Personen äusserlich sichtbar zeigen zu müssen: die affektive Spannung und Unruhe nimmt nämlich in dem Theaterstück gegen das Ende hin - ohne jeden äusseren Grund - ständig zu. Alice und Gordon hingegen fallen sich, bei der Begegnung nach der Aufführung um den Hals, beglückwünschen sich lachend und gratulieren dem Verfasser (H 413). Diese Diskrepanz erzeugt eine unheimliche, latente Spannung. Wie kunstvoll und subtil dieses Stück bis ins letzte Detail gemacht ist, zeigt gerade auch der Vergleich mit dem Shakespeareschen Drama: Wie direkt und vergleichsweise plump wird dort die Ermordung von Hamlets Vater dargestellt. Shakespeare wendet seine Kunst mehr in den Kommentaren Hamlets und im Dialog mit Ophelia an. Wenngleich Döblin die Idee zu dem Theaterstück von Shakespeare übernommen haben mag, so hat er doch etwas völlig Neues, seiner eigenen Wesensart entsprechendes daraus gemacht.

Pluto und Proserpina

Die an der Oberfläche realistisch scheinende, der Berliner Alltagssprache angenäherte Erzählweise Döblins lässt gern vergessen, was er als Ausgangsbasis für fast alle dieser eingeschobenen Erzählungen wählt: Mythen, Legenden und Balladen. Auch das ist schon ein Mittel der Realitäts-Erschütterung, denn diese Stoffe stammen ja aus Menschheitsepochen, die unserem materialistisch-naturwissenschaftlichen Bewusstsein ganz fern liegen, und deren wahre Bedeutung uns, ausser vielleicht in der frühen Kindheit, ganz verschlossen bleibt.

Die Ausgestaltung des Mythos von Pluto und Proserpina ist überaus reich an Realitäts-auflösenden Elementen. Begriffe wie Schuld und Sühne, Tod und Schicksal werden in Bewegung gebracht und aufgelöst. Die in jedem Sinne des Wortes 'erschütternde' Schilderung der Unterwelt mit Cerberus und der ins grausige verzerrten Gestalt des Charon ist eine weitere Variante von Döblins Technik der negativ-offenen Charakterisierung.¹⁾ Statt mit semantisch offenen Worten und syntaktischen Strukturen arbeitet er hier mit dem Phänomen des Gegenbildes. Wie nämlich unser Auge zu jeder Farbe, die wir intensiv betrachten, in unserem Bewusstsein die Gegenfarbe erschafft, so ruft auch jedes intensiv empfundene Vorstellungsbild sein 'Gegenbild' hervor.²⁾ Döblins Unterwelt-Schilderung entspricht aber als Gegenbild Zug für Zug die christliche Erlösungs- und Heilswelt, wie sie Döblin erst in seinen religiösen Alterswerken, etwa in der 'Pilgerin Aetheria' positiv darzustellen unternommen hat. Dem Pluto entspräche Christus als König der geistigen Welten, zu dem Aetheria nach ihrem Märtyrertode emporsteigt, und das Gegenstück zu Charon wären die Engel Gottes, die sich unablässig bemühen, die Menschen aus der dunklen Schicksalsverflochtenheit des irdischen Lebens hinüberzuleiten in eine Welt des Lichtes. Döblin gibt einen einzigen, allerdings immer noch recht unbestimmten Hinweis auf diese seine Absicht, und zwar in der Klammer *[oh, wie gut, dass die Zeit dieser verbrecherischen Götter vorbei ist; wohl uns, dass ein Himmlischer gekommen ist und uns von ihnen befreit hat]* (H 330).

Aus der übrigen Erzählung möchte ich hier nur zwei Aspekte herausgreifen: die Beziehung Pluto-Proserpina und das Rätsel vom Wesen des Ich, das in der Wandlung der Proserpina erneut angegangen wird.

Die Schilderung der Beziehung Pluto-Proserpina ist wohl eine weitere Deutung des Verhältnisses Gordon-Alice; sie ist aber auch die Ver-

1) Ausführlich besprochen unter 'Kinetische Phantasie'.

2) 'Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn', Goethe, Die Wahlverwandtschaften', 2. Teil, Ende 4. Kap.

bildlichung einer weiteren menschlichen Grundkonstellation, nämlich der seltsamen Verknüpfung von Quäler und Gequältem, Verbrecher und Opfer, Richter und Angeklagtem, Herrscher und Beherrschtem etc.

Wie Pluto das 'Naturkind' Proserpina erblickt, heisst es: *Der Atem stockte Pluto. So schnitt es ihm ins Herz (H 324)*. Dieser Ausdrück kann Freude und Schmerz, Liebe, Neid, Hass, Sehnsucht und Hoffnung zugleich beinhalten, doch vermeidet Döblin all diese Begriffe wenn immer möglich, weil sie Klarheit und Eindeutigkeit vortäuschen, wo keine ist. Zu gross erscheint ihm die Gefahr der 'Hypostasierung'¹⁾, die Gefahr nämlich, dass das blosses Vorhandensein und das Nennen solcher 'Namen' zu der naiven Annahme verführen könnte, es müsse dazu doch eine klar abgegrenzte, fassbare 'Sache' mit Dingcharakter geben.

Was Pluto empfindet, kann nur wieder in einem anderen Bild ausgedrückt werden, dem des Tantalus (H 335), dem Wasser und Früchte gerade dann vom Munde zurückweichen, wenn er sie am stärksten begehrt. *Er verlangt nach dem Glück, der unschuldigen Jugend, der Heiterkeit, die er nicht hat, deren Anblick ihm das Herz zerreisst - er verlangt danach, er lechzt danach (H 335)*. Weil er etwas, das ihm nur als freies, spontanes Geschenk werden könnte, so stark verlangt, kann es ihm Proserpina nicht geben. Weil Pluto im Innersten nicht mehr daran glaubt, dass ihm Liebe geschenkt werden könnte, kann er sie nicht einfach erwarten, sondern muss versuchen, sie zu fordern und zu erzwingen. Gerade dies bewirkt aber die Ablehnung und Verweigerung der Proserpina: *Wenn sein Mund sich ihr nähert, dann weicht alles von ihr, die Heiterkeit, das Glück. Sie weiss nicht, was ihr geschieht. Sie gibt ihr Wesen auf (H 335)*. Diese Ablehnung verstärkt aber wiederum seinen Glauben, dass er das Ersehnte nie erreichen wird. Es bleiben ihm schliesslich nur gewaltsame Besitznahme und Unterdrückung.

1) Vgl. E. Leisi, der Wortinhalt, Kap. Hypostasierung

Damit ist aber das Phänomen selbst überhaupt noch nicht erklärt, sondern nur gezeigt, wie unmöglich es ist, solchen Lebenserscheinungen mit kausalem Denken beizukommen. Wirklich erfassen können wir sie nur im Anschauen des künstlerischen Bildes.

Aber auch Proserpina ist nicht einfach Opfer. Der Abschnitt, der in dem Satz endet: *Sie wusste nicht, wo sie spielte* - lässt darauf schliessen, dass sie eben doch den unbewussten Wunsch verspürte, mit dem Feuer zu spielen und dass sie irgendwie angezogen wurde von der gefährlichen Oeffnung des Aetna. *Sie tanzte zwischen ihnen, heiter und fein, unnahbar fein. Ihre schwarzen Haare flatterten beim Tanz auf, sie drehte sich, in sich selbst versunken, stolz und glücklich*, heisst es weiter von ihr, und die Folge davon ist, dass sie den herannahenden Pluto zu spät bemerkt.

Dies ist eine ganz offene Andeutung, dass ihre Entführung in ein Schattendasein eine Konsequenz seelischer 'Superbia' sein könnte, die glaubt, aus dem Bewusstsein der eigenen Schönheit und Stärke heraus die dämonischen Mächte im eigenen Innern bewältigen, ja missachten zu können. Das Bild ist aber auch eine Morphose derselben überrealen menschlichen Grundsituation, in die sich Imogen Persh im 'König Lear', Theodora und vor allem Alice selbst begeben, wenn sie glauben, aus eigener Kraft ihre männlichen Gegenspieler von der dämonischen Bosheit, die zu deren Wesen gehört, heilen zu können.

Wie dann Pluto die Proserpina auf Zeus' Geheiss zur Oberwelt zurückkehren lassen muss, schreibt Döblin ihr als Motivation dafür, dass sie in den Granatapfel beisst und sich umwendet, um Pluto zu verhöhnern, so banale Gedanken zu, dass diese nur als Hinweis darauf gedeutet werden können, dass die wahren Beweggründe tiefer liegen, rational aber nicht fassbar sind.

Ein Granatbaum stand da, wie herrlich, voller Früchte. Sie griff in ihrer Freude danach. Sie erinnerte sich an das Verbot. Aber das war ja lächerlich. Sie lief ja ausserdem weg, zu ihrer grossen

Mutter, und wer sah ihr zu, und wenn dies eine wertvolle Frucht war, ihre Mutter brachte Millionen anderer hervor.

Der Apfel schmeckte wunderbar, er labte sie, sie rannte doppelt so schnell und freute sich, die Räuberbande hier überlistet zu haben. In ihrer Ausgelassenheit fiel ihr ein, sie solle sich ja auch nicht umdrehen, das war ja wohl auch gesagt. Warum nicht? Ein Unsinn und noch ein Unsinn. Da war vielleicht jemand hinter ihr her, um sie wieder zu holen. Oh, nur laufen, nur laufen, nur erst einmal draussen sein, dann wollte sie ihnen ein Schnippchen schlagen und die Zunge herausstrecken: Bäh, bäh!

Das Symbol des Granatapfels deutet an, dass erotisch gefärbte Lust am Geraubt- Unterdrückt-, ja am Gequältwerden im Spiel sein könnte. Später, wenn sich dann diese paradoxen Anziehungskräfte in Hass und Rachewünsche gewandelt haben, wird ihr dunkel bewusst

Was sie an sich gesündigt hatte, wissend oder unwissend, denn sie selbst war schuldig, nach diesem Apfel, den sie pflückte, gegriffen zu haben - nicht Zeus mit seinem höhnischen Urteilsspruch, sondern sie selbst (H 336).

Kann ein Mensch aber unwissend schuldig werden? Das führt unmittelbar auf die immer wieder auftauchende Frage nach dem Wesen des Ich und seiner Fähigkeit zur Verantwortung. Proserpina wandelt sich ohne bewusstes Wollen von der Nymphe, die Seligkeit der Jugend ausstrahlt, zu Hekate, der Fürstin der Hölle, die ihrem grässlichen Gemahl ähnlich geworden ist. Aber wer ist sie nun wirklich? Nicht umsonst endet die Erzählung mit der im ganzen Roman immer wieder auftauchenden Frage: *Wer ist sie, weiss sie es? Weiss sie es noch?*

(H 337)

Wie erwähnt ist die Erzählung auch eine weitere Anreicherung und zugleich Ent-Realisierung der Beziehung Gordon - Alice. Diese Verzahnung mit der Rahmenhandlung erlaubt Döblin aber auch, die Wirklichkeit der Erzählung doppelt zu brechen: Gordon hat zwar das Bild im Treppenhaus aufgehängt, aber die Geschichte wird von Alice ihrem Sohn erzählt, der innerlich bereits für sie Partei ergriffen hat.

Die Mutter auf dem Montmartre (H 117)

In dieser Erzählung geht Döblin mit einer Fülle von Bildern auf eine Stelle der vermeintlich so realen Alltagsrealität los, an der ihre Brüchigkeit besonders leicht augenfällig wird: Das Rätsel menschlicher Begegnungen.

Schon das Bild der Mutter, die, nur von dem einen Wunsch beseelt, ihren Sohn wiederzufinden, auf den Stufen der Sacré-Coeur einfach warten muss, weil es im Grunde gleichgültig ist, ob sie durch diese oder jene Strasse geht, räumt mit der Illusion auf, Menschen könnten irgendwie bewusst und durchwegs wählen, wem sie im Laufe ihres Lebens begegnen werden, oder diese Begegnungen seien überhaupt rein zufällig.

Doch statt diese Mutter nun über den erbarmungslosen Zufall oder einen höheren Sinn im scheinbaren Gewirr menschlicher Begegnungen reflektieren zu lassen, stellt Döblin immer weitere Bilder vor den Leser hin. Erst vergleicht er die unzähligen Kriegsheimkehrer in Paris mit Bienen, *die über ein Blütenfeld summten und sich bald über der, bald über jener Blüte niederliessen*, also offenbar rein zufällig. Doch dann fährt er weiter: *In deren Kelch Honig steckte, der für sie bestimmt und bereitet war.*, was doch wieder auf ein irgendwie geartetes Füreinander-Bestimmtsein hindeutet.

In eine ähnliche Richtung weist das nächste Bild: *Sie wartete, wie der Landmann auf den Regen wartet. Er weiss, dass Regen kommt, aber nicht, wann und wieviel. Doch der Regen ist ein notwendiges Glied in der Kette (H 121).* Also doch eine Art naturgesetzliche Ordnung in dem Gewimmel?

Aber das folgende Bild von der Bahnhofshalle lässt bereits wieder alles offen. Im Halbschlaf, dumpf und kaum bewusst, quellen die Massen der Heimkehrer aus den überfüllten Waggonen, manche sind auch

noch nicht angekommen, und es ist noch nicht heraus, in welcher Richtung man fahren wird, wann und von welchem Perron. Am Ende dieses Bildes spekuliert die Mutter doch wieder auf den reinen Zufall und vergleicht sich mit einem Angler.

Schliesslich schildert sie den Vögelchen ihres Sohnes, die sie für ihn pflegt, die Menschenströme auf dem Bahnhofsplatz, die von den Schutzleuten scheinbar geregelt werden: *und alle tun etwas, man möchte eigentlich wissen, was jeder tut und wohin er will und warum sie alle so eilig sind (H 123)*. Ein Bildmotiv, das vor allem im Zusammenhang mit den grossen Plätzen Berlins bei Döblin immer wieder auftaucht.

Die gereimte Prosa, die sich manchmal bis zu hymnisch gefärbten freien Rhythmen steigert, ist bei Döblin immer ein Anzeichen, dass ihn die geistige Intensität seiner Bilder in die Nähe jener Ueberrealität trägt, für die es letztlich keine Worte mehr gibt. Hier tritt sie in den beiden letzten Abschnitten der Erzählung auf. Die nächste Steigerungsstufe würde dann zu jener 'Erleuchtung' führen, die in der Parallelerzählung 'Am Dom zu Naumburg' in der Vision vom Erzengel Michael verbildlicht wird, deren Inhalt aber gleichfalls nicht mehr in Sprache gefasst ist. Dass dieser letzte Schritt hier noch nicht erfolgt, hängt mit der Struktur der Rahmenhandlung zusammen. Alice will ja mit dieser Erzählung ihrem Sohn verdeckt vor Augen führen, wie lebenswichtig für sie seine Heimkehr und seine starke Bindung an sie sind.

Typisch und meisterhaft zugleich ist hier wieder das zweimalige, bedeutungsschwere *Erwarte keine Folge* am Ende der Erzählung, das nichts zusammenfasst und nichts abschliesst. Im Gegenteil, es wirkt wie ein Ferment zu weiterem Nachdenken, zu weiterem geistigem Umgehen mit den vorhergegangenen Bildern. Bedeutet es fatalistische Ergebung in ein dunkles Schicksal? Oder ist damit gemeint,

dass ein einzelner sterblicher Mensch unmöglich jene 'Folge' kennen kann, die für ihn (für seine Hinführung zum göttlichen Urgrund?) richtig ist und dass er deshalb auch keine bestimmten Erwartungen hegen soll? Es bleibt offen.

Das Gegenstück zu dieser Erzählung bildet ein Gespräch zwischen Gordon und James Mackenzie, kurz vor der Wiedervereinigung des Ehepaars Allison (H 540), wo Gordon von der 'Verklammerung' spricht:

Es gibt eine Verklammerung, James. Man trifft sich nicht zufällig. Menschen nicht. Dass du den andern triffst, ist etwas von dir. Wir haben falsche Vorstellungen von einem Ich. Solch Ich ohne Du und den ganzen Abgrund gibt es nicht. Langsam wirst du dir abgelockt. Langsam trittst du heraus oder versuchst, dich einzukapseln. Etwas in dir ruft - du weisst noch nichts davon, du merkst erst an der Antwort, dass es anfängt, zu dir zu kommen. So gehören der andere und du zusammen. Allmählich kämpfen sie ihr Geschick, ihr Heil zusammen aus. Sie steigen auf oder sausen hin und hinab.

Aber auch diese an sich schon sehr offene Ausformung des Problems wird wieder dadurch gebrochen, dass die Rahmenhandlung diese Ueberzeugung Gordons als Zweckoptimismus hinstellt, denn er wünscht sich ja sehnlichst, Alice wieder zu finden. Kurze Zeit später macht er sich wieder auf die fast aussichtslose Suche nach ihr, trotz der schweren Beschuldigungen, die er auf sie häuft.

Am Dom Zu Naumburg / Michael

Um die Frage nach der Freiheit und Verantwortlichkeit des Ich aus dem Bereich des bloss Gedachten, der distanzierenden Reflexion herauszuheben, und um das unerbittlich drängende Element hineinzubringen, das ein Grundzug von Döblins Dichtkunst ist, verbildlicht er sie am sehr konkreten Problem der Kriegsschuld. Er lässt die Frage nicht durch einen Philosophen stellen, sondern durch einen

bis zum Aeussersten mit unstreitig gerechtfertigter affektiver Energie geladenen Menschen, nämlich eine einfache Mutter, die in beiden Weltkriegen drei Söhne verloren hat. Ganz im Sinne seines 'Epilogs', wo er schreibt:

Eine Art Denken ist das Ganze, manchmal (ausnahmsweise) abstrakt, meist gebunden an tausend Fakten und Begebenheiten. Das Denken mag nicht nackt gehen, es reisst eine Unmenge Tatsachen an sich und zieht sie sich wie eine Kapuze über den Kopf (AL 397).

Voller Schmerz und Empörung sucht also diese einfache Frau nach den Schuldigen am Kriege, um ihnen ihre Verantwortung ins Gesicht zu schreien. Bei jeder der Begegnungen, die sich daraus ergeben, sinkt ein Ideengebäude in Schutt und Asche, wird eine Welt der Pseudo-Realität entlarvt, und zwar nicht durch die scharfsinnige Argumentation dieser Mutter, sondern allein durch die dichterische Präsenz, die Döblin ihr verleiht.

Im ersten Gespräch, mit dem Patrioten (H 179), wird die Vaterlands-Ideologie zunichte, in der Begegnung mit dem Pfarrer (H 180) die Darstellung des Krieges als gottgewollte Strafe, die allen gleichermassen auferlegt wäre, beim Industriellen (H 181) die 'wirtschaftlichen Notwendigkeiten', mit denen der Krieg gerechtfertigt werden sollte, und bei dem Arbeiterführer (H 182) die sozialpolitischen Versprechungen, mit denen die Nazis an die Macht gelangten.

Schliesslich dringt Döblin hinter jede Argumentation und verdichtet das Bild noch, indem er die Mutter verzweifelt mit den Füßen gegen die Kirchentür stossen lässt, als 'rasender, hilfloser Mensch'. Aber es bleibt beim reinen Bild. Weder werden die Thesen, die sie, wie einst Luther, an das Kirchenportal 'haut', irgendwie angetönt, noch erfahren wir, worin denn ihre 'Reformation' besteht. Ja, nicht einmal die über-menschlichen Instanzen, an die sie sich offenbar wendet, werden genauer bestimmt: *Denen drin will sie es zeigen, Die, die es angeht, sollen es hören (H 186).*

Dies alles verlegt Döblin ins nächste Bild hinein: Vor die Michaels-Vision der Mutterfigur ist nämlich eine merkwürdige, burleske Episode unter den Erzengeln am Throne Gottes eingeschoben, die den Interpreten des 'Hamlet' viel zu schaffen gemacht hat¹⁾.

Die Burleske ist aber nicht zufällig hier hinein 'montiert', um einen chaotischen Eindruck zu schaffen, sondern sie ist ein genaues Bild für die innere Seelenhaltung der Mutter an der Kirchentür! Mit derselben vernichtenden Wut wie auf ihre vorherigen Gesprächspartner geht sie nun auf 'die_drin' los, auf die geistigen Mächte, die die Schicksale der Menschen lenken. Aus ihren Erfahrungen und ihrer Empörung heraus kann sie sie nicht anders sehen, denn als eine unfähige Bande von Hanswurst, die sich um ihre Aufgabe nicht kümmern.

Doch die Burleske schlägt gegen ihr Ende plötzlich um in eines der tiefsten Bilder des Romans, in dem Döblin seine Kunst der negativ-offenen Charakterisierung zu höchster Vollendung bringt:

*In diesem Augenblick bewegte sich der Himmel. Eine Stimme:
'Michael!'*

Alles veränderte sich.

Die Erzengel wandten ihre Gesichter dem Thron zu.

Nichts war zu vernehmen.

Wie das Lied der Engel wieder rauschte, stand Michael strahlend da, donnerdunkel sein Gesicht, seine Löwenmähne schaukelte.

Er bückte sich, stülpte sich den Helm auf und befestigte ihn.

Er stiess sein nacktes Schwert senkrecht in die Höhe. Auf sein schwarzes Schlachtross warf er sich. Den Heerscharen voran riss er sich aus dem Himmel los. Er blitzte auf die Erde hinunter.

Sein Name, Michael: 'Wer-ist-gleich-Gott'; sein Amt, den Menschen zu zeigen: Gott lebt.

Wo er erschien, warf er sein Schwert in die Waagschale. Er verwirrte, wo er wollte. Er schuf die schlimmen und die guten Zufälle.

Die Schlachten rollten zu Ende. (H 197)

- 1) Z.B. Grand, der den Erzengel Michael mit dem deutschen Michel gleichsetzt, was bei der Offenheit von Döblins Schilderung durchaus möglich ist, aber niemals als einzige, vom Dichter so 'intendierte' Deutung. (Grand 101)

Wie sich diese Bewegung des Himmels für die Erzengel wahrnehmbar äussert, wird nicht gesagt. *Alles veränderte sich* ist noch offener, ebenso das Wortpaar *Eine Stimme*. Die verwendeten Sprachelemente verlangen semantisch und syntaktisch nach einem Täter oder einem Agens, doch der Leser muss es sich selbst suchen.

Dann folgen zwei sparsame, aber bedeutungsgetränkte Bilder:

Die Erzengel wandten ihre Gesichter dem Thron zu und Als das Lied der Engel wieder rauschte, stand Michael strahlend da, donnerdunkel sein Gesicht. Dazwischen aber herrscht absolute Stille: *Nichts war zu vernehmen.* Aber diese im vollsten Wortsinne absolute Stille ist nicht tot und leer, sondern erfüllt von ungeheurer geistiger Intensität. Durch die sie umrahmenden Bilder wird diese Leerstelle in ihr Gegenteil umgepolt: Durch das absolute Nichts wird das absolut-Höchste, das Göttliche evoziert, charakterisiert, ohne dass Döblin ihm einen Namen oder einen Begriff zuordnen muss. Um zu einem Bild zu greifen: Das Phänomen lässt sich am ehesten mit einem 'schwarzen Loch' vergleichen, einem jener Orte im Universum, die eine unerhörte Energiedichte aufweisen, aber kein sichtbares Licht ausstrahlen.

Döblin ist hier eine eigenständige, aber ebenbürtige Lösung gelungen zu Goethes 'Chorus mysticus' am Ende des Faust II, wo er die Worte 'Das Unzulängliche' und 'Das Unbeschreibliche' verwendet, oder auch zu den zahllosen Paradoxien, mit denen ein Mystiker wie etwa Angelus Silesius das 'Unnennbare' gleichwohl zu erfassen sucht.

Der plötzliche Umschlag im Ton der Erzählung, von der Burleske zu hymnischer Dichte, ist ein Bild für die 'Verwandlung', die im Innern der Mutterfigur vor sich geht, und die in die Vision vom Erzengel Michael ausmündet, der ihr aus der Kirchentür entgegentritt. Die Mutterfigur kann sich zwar dann gestärkt erheben; was sie aber mit der erhaltenen Kraft (das Schwert Michaels erhält sie nicht!) anfängt, wird nicht mehr gesagt. Hingegen wird das Ganze sogleich relativiert durch die Verknüpfung mit der ersten Erzählebene:

So sprach Alice. Ihr Gesicht strahlte. Sie umarmte ihren Sohn. Dann stand sie, leuchtend wie eine Fackel, mit aufgehobenen Armen und floh aus dem Zimmer. (H 198)

Warum strahlt Alice? Ist sie den Himmlischen dankbar, dass sie den Krieg zugelassen und ihr dadurch Edward verletzt und zum Rachehelfer gegen Gordon geeignet zurückgesandt haben? Oder ahnt sie etwas davon, dass es erst mit göttlicher Hilfe möglich sein wird, die heillose Verstrickung zwischen ihr und Gordon aufzulösen und die 'eherne Tür' zwischen ihnen zu entfernen, wie dies der Romanschluss zeigt? Das Bild lässt beide Deutungen und noch weitere zu.

Der Löwe von Mondora (H 135)

In dem Erzählkreis, der Edwards Selbstanalyse unterstützen soll, lässt Döblin quasi als Nebenprodukt die Frage 'entstehen': *Wer ist der Mensch?* (H 133), Die Diskussionen darüber führen aber nur immer tiefer in Widersprüche hinein und lassen das Rätsel immer rätselhafter werden, so dass sich Döblin nur noch in ein dichterisches Bild retten kann: er lässt Edward die Fabel 'Von einem Löwen und einem See' (H 134) erzählen. Eine mögliche Deutung dieses symbolkräftigen Bildes liefert der Erzähler gleich mit: *Ich war es selbst*.

Gewiss ist die Geschichte von dem Löwen ein Gleichnis für Edward, der verzweifelt im dunklen Wasser seines Unbewussten nach dem 'Schreckensbild' suchen muss, nach dem Kindheitserlebnis, das er dann im Kapitel 'Die Enthüllung' im Wieder-Erleben endlich finden wird. Vorläufig wird er aber von der grauenhaften Angst, die davon ausströmt, immer wieder zurückgeworfen.

Doch das Bild ist weit mehr. Schon der Hinweis: *Er herrschte über alle Tiere, er, ihr König*', deutet an, dass es auch für den Menschen überhaupt steht, der im Gegensatz zu den Tieren in sich das 'Principium Individuationis' verspürt, das ihm den dunklen Drang eingibt,

seinen Wesenskern, sein 'Ich bin', das 'Gegenstück zur Natur' erkennen zu wollen. Doch solange er nur den physisch-sinnlichen Bedürfnissen lebt und in der banalen Alltags-Betriebsamkeit untergeht, nimmt er davon nichts wahr. Oder lebt er so, weil er eine wirkliche Erkenntnis seiner selbst noch nicht ertragen könnte?

Jedenfalls zeigt das Bild jenen von Döblin in seinen philosophischen Schriften so oft umkreisten Moment des 'Principium Individuationis', wo die Instinktnatur für einen Augenblick zurücktritt und der unbezwingbare Drang zur Selbstreflexion einsetzt:

Und immer, wenn er soff, trübte sich das Wasser. Der Spiegel des Teichs verzerrte sich, der Löwe erkannte sich nicht. Aber einmal schleppte er sich heran. Aber statt gleich zu saufen, streckte er sich lang aus und schob seinen furchtbaren, königlichen Kopf über die Fläche und liess die Zunge über dem Spiegel spielen. Und siehe da, er bemerkte etwas vor sich, unter sich.

(H 134)

Dieses Erwachen ist irreversibel; es ist wie eine Schwelle, über die der Mensch nicht zurück kann. Alle Hauptfiguren Döblins versuchen irgendwann in ihrer Entwicklung dieses 'Zurücksinken in die Natur', aber sie schaffen es nur für kurze Momente.

Das Bild enthält aber auch einen Wesenszug Döblins selbst, der mit jedem seiner Werke einen rasenden, verzweifelten Anlauf nimmt, um mit der aggressiven Gewalt eines Löwen die vordergründige 'Realität' zu durchstossen, dem es aber noch nicht gelingt, das 'Eigentliche' zu erreichen. Das ist auch Döblins Herausgeber Walter Muschg aufgefallen, der für dessen Stil in seinen Nachworten öfters die (etwas abgenutzte, aber hier wirklich zutreffende) Metapher 'die Pranke des Löwen' verwendet.

Bildhaftigkeit der ersten Erzählebene

Auch der Text der ersten Erzählebene – von einer 'Handlung' zu sprechen ist bei Döblin nicht gut möglich – ist voll von Bildern. Döblins Erzählweise schwingt, ähnlich wie unser Bewusstsein zwischen nächtlichem Traumleben und Tageswachheit, rhythmisch hin und her zwischen einem gedanklich-intellektuellen Pol und einem bildhaft-dichterischen Pol. Doch, das Wirken dieser rhythmischen Schwingung nachzuweisen, müsste Thema einer weiteren Arbeit sein.

Wenn nun für den zweiten Pol keine einzubauende Erzählung zur Verfügung steht, greift Döblin zu anderen Formen bildhafter Anschaulichkeit, und zwar vor allem im vierten und fünften Buch, wo ja die Erzählrunde als äusserer Rahmen aufgehoben ist. Er lässt z.B. seine Personen Gemälde betrachten. Gordon stellt 'Die Schlacht bei Poitiers' und 'Der Tod des Sardanapal' von Delacroix vor sich auf (H 541), und Alice meditiert über 'Henriette Stoffels' von Rembrandt und 'Medea' von Delacroix (H 511).

Aus der überwältigenden Fülle der übrigen Bilder kann ich nur einige markante Beispiele herausgreifen.

Ein zentrales Bild, das mehrmals an entscheidender Stelle auftaucht, ist der Dachboden des Allison'schen Hauses. Edward entdeckt ihn zuerst, um dort mit tiefer Befriedigung mit den Spielsachen und Utensilien seiner Kindheit zu hantieren (H 290). Gordon seinerseits will nicht, dass die Kisten mit Manuskripten und Artikeln aus seinen Journalistenjahren, die ebenfalls auf dem Dachboden stehen, weggeworfen werden (H 291). Der Dachboden ist Schauplatz eines Gesprächs zwischen Edward und seiner Mutter, mit dem Edward in die Vergangenheit der Ehe seiner Eltern vordringen möchte, und das vom Vater aus einem Holzverschlag heraus belauscht wird (H 291-94). Alice, durch die Musik aus 'Salome' im Innersten aufgewühlt, flüchtet sich auf den Boden, wo Gordon nach dem Buch mit den Michelangelo-Sonetten gesucht hat, und findet dort einen Fetzen ihres von Gordon zerrissenen blauen Sommerkleides (H 373). (Sowohl Buch als Sommerkleid sind auch wieder Bildsymbole.)

Schliesslich findet auf dem Dachboden auch die 'Enthüllung' statt, die Wiederholung jenes Kindheitserlebnisses, dessen Verdrängung zu Edwards Krankheit geführt hat. Er erlebt es, in einem trance-ähnlichen Zustand auf einem alten Diwan liegend, nochmals mit, worauf dann seine Heilung einsetzt (H 414).

An diesem Dachboden - übrigens der einzige Raum der ganzen Villa, ausser Gordons Arbeitszimmer, der genau beschrieben wird - kann Döblin bildhaft anschaulich machen, wie Kindheitserlebnisse, die ganze persönliche Biographie, auch Vergessenes und Verdrängtes daraus, ja vielleicht sogar Vorgeburtliches, in unser gegenwärtiges Sein hineinwirken. Er vermeidet so jede Art psychologisierender Reflexion, die so gern die Illusion von Erklärtheit und von kausal wirkenden psychischen 'Mechanismen' aufkommen lässt.

Das Meer: Die Begegnung mit dem Meer wird im 'Hamlet' zweimal zum Bild ausgestaltet. Als der Sänger Jaufie in der 'Prinzessin von Tripoli' seine Meerfahrt antreten muss, stellt er mit Entsetzen fest, dass es ein wirkliches Meer gibt (H 85):

Von der Bosheit und den Gefahren des Meeres hatte er oft gesungen und sie seinen Hörern ausgemalt. Dabei glaubte er, der Aesthet, sich mit dem Meer abgefunden zu haben. Jetzt gab es ein wirkliches Meer. Er stellte sich an den Strand und sagte [tiefinnerlich]: Mein Meer ist gewaltiger, reichhaltiger und interessanter als du. Du bist schwer und langweilig, du glaubst es mit der Länge und Breite zu machen. Die imponieren mir nicht. Mein Meer ist blitzrasch, ein entschiedener Charakter, der von uns Menschen etwas angenommen hat. Mein Meer, wenn es dich sehen würde, würde dich auslachen, du dicke, dumme Wasserschlange.

Ein treffendes Bild für die, aus Döblins Sicht, 'falsche' Phantasie, die glaubt, ohne die mühsame Auseinandersetzung mit der Realität und ohne den Kampf um deren Durchdringung auszukommen, und die sich eine künstliche, anthropomorphe Welt (...der von uns Menschen etwas angenommen hat) aufbaut, in der alles ästhetisch zusammenstimmt.

Es gibt im 'Hamlet' aber auch eher philosophische Auseinandersetzungen mit diesem Problem der 'wahren' Phantasie, z.B. in einem Gespräch zwischen Gordon Allison und seinem Verleger, Ken Farley, über Gordons Beziehung zu Alice:

Ich reiste unablässig - um sie herum - und hatte selber die Schienen zu legen, in der Phantasie, der sogenannten Phantasie, die noch immer mehr Wirklichkeit ist [ich sage und lehre es immerzu] als die angeblich allein reale Realität unserer Sinnesorgane.

Ken bestätigte: 'Ich weiss. Erfreulicherweise bist du dabei kein Phantast geworden.'

Aber Lieber Freund, mein bester Ken, die Phantasten haben ja keine Phantasie. Phantasie haben heisst: die komplette Wirklichkeit erleben. (H 472)

Oder, wieder anders gefasst, in dem späten Aufsatz 'Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle':

Dichterische Phantasie ist etwas Besonderes. Sie ist kein verschwommenes Element. Dichtung verlangt Klarheit und Deutlichkeit, Wissen um die Wirklichkeit.

Homer hat, bevor er sang, gut beobachtet. Seine Phantasie war gross und scharf. Er verfügte über ausgezeichnetes Beobachtungsmaterial. Viele Autoren aber haben von Homer nur die Blindheit geerbt. (AL 233)

Zu einem noch viel reicheren Bild wächst sich die Begegnung Alices mit dem Meer aus, und zwar im fünften Buch, nachdem sie (über das Bild von Delacroix) die Medea in sich selbst wahrgenommen hat und in stundenlange Schreikrämpfe ausgebrochen ist. (Am Meer, H 513)

Drei Kreise geistiger 'Ueberrealitäten' werden hier durch den 'grauen, uralten Ozean' anschaulich gemacht. Im ersten Abschnitt ist es das Salome-Hekate-Medea - Wesen, das in der Tiefe von Alicens Seele lebt (die Fische und die unheimlichen Mollusken der Finsternis) und das ins Bewusstsein hinaufwallen und -wirken möchte, das aber an die Ufer verbannt bleibt. Vom Sturm (der jüngsten Ereignisse in der Allison-Familie) liess es sich allerdings hochtragen und warf dabei Schiffe durcheinander und zerkrachte sie - die 'Lebensschiffe' von Alice und ihren Angehörigen (H 570: *Wie ein Steinschlag war es über die Familie Allison gekommen. Es gab Tote*).

Im zweiten Abschnitt möchte das Meer offenbar den Himmel und die Sterne über sich erreichen, aber *so hoch es auch seine Wellen warf, die Luft blieb leer*. Bild für die Sehnsucht Alicens nach der Erkenntnis und dem Frieden, den sie erst am Ende des Romans findet. Bild aber auch für den Dichter selbst und für sein Bemühen, die schwere, lastende Alltagsrealität zu durchdringen und zur Ueberrealität zu gelangen, zu *Sonne, Mond und Sternen*. Aber die Distanz scheint unüberbrückbar; was ihm bleibt, ist, auf diese höhere Wirklichkeit hinzuweisen, indem er ihre Bilder 'schaukelt', so wie es das Meer mit den Gestirnen tut.

Der dritte Abschnitt schliesslich ist ein weiteres, nun schon sehr offenes Bild für die Beziehung Alice-Gordon:

Die weissen Möven schlangen sich über das schwere Meer, das zu ewiger Ruhe verurteilt war. Sie pffiften und schrien und flatterten und benutzten das Wasser als Essnapf. Sie segelten glücklich und hochmütig darüber, (so wie Proserpina am Fusse des Aetna getanzt hatte) über den gebundenen, gesunkenen Titanen, der sich an sein Elend schon gewöhnt hatte. Er machte ihnen wie mit Kastagnetten Musik: er plätscherte, gurgelte, klatschte, so gut er konnte. Sie verstanden, was er meinte. Es freute sie. Nun lag der alte Ozean still. Von ganz weit her liess er ein unheimliches Dröhnen hören, ein Grollen tief aus der Kehle, das zungenlose Wesen.

Hier hat nun wirklich jede Wendung, jeder Satz, echte Bildkraft, und das Ganze ist ein lebendiges Beispiel für das Wirken echter dichterischer Phantasie, im Gegensatz zu derjenigen des Sängers Jaufie. Dass das Meer für Döblin ein äusserst fruchtbarer Bildkeim war, lässt sich im gesamten Werk immer wieder feststellen. Besonders eindrücklich ist das Bild von der Flotte Gustav Adolfs, die über die Ostsee nach Deutschland segelt; es war der 'Auslöser für den 'Wallenstein':

.. und plötzlich steht das Bild einer Flotte vor mir, keine Vision, etwas Umfassenderes. Gustav Adolf fährt über das Meer. Aber wie fährt er über das Meer? Da sind Schiffe, Koggen und Fregatten, hoch über dem graugrünen Wasser mit den weissen Wellenkämmen, über der Ostsee, die Schiffe fahren über das Meer wie Reiter, die Schiffe wiegen sich über den Wellen wie Reiter auf Pferderücken, sie sind altertümlich beladen mit Kanonen und Menschen, die See rollt unter ihnen, sie fahren nach Pommern. Und das ist ein herrliches Bild, eine vollkommene Faszination ... eigentlich zur Feier, zum Lob und zur Verkündigung dieser Situation will ich ein Buch schreiben.

(Der Bau des epischen Werks, AL 119)

Der Tod als Marktschreier: Während Alice sich der Illusion hingibt, ihre ganze Vergangenheit und ihr wahres Selbst abschütteln und ihre neue, offenbar doch so reale Freiheit genießen zu können, *hebt in ihrem Rücken jemand ein Sprachrohr, um etwas zu verkünden (H 514)*. Damit beginnt ein Bild, das für ein dumpfes Ahnen Alicens steht, für ihr noch verdrängtes, aber beunruhigendes Wissen darum, dass die 'Verwandlung' erst im Angesichte des Todes einsetzen wird. All dies drückt sich in den offenen jemand und etwas des einleitenden Satzes aus, wie auch in der Tatsache, dass der Ausrufer hinter ihrem Rücken steht, und dass sie die Botschaft, die doch eigentlich sehr laut ertönt, noch nicht hören kann oder will.

Auch die Identität des Marktschreiers wird nur mit subtilen indirekten Signalen angedeutet, nämlich durch den Clown, der neben ihm steht. Es ist dieselbe Technik wie im 'Theaterstück', wo der Begleiter des stummen Fahrgastes, neben ihm stehend und dem Betrachter zugewandt, dessen inneres Wesen anschaulich macht. Dieser Clown nun hat *ein weisses Gesicht - die Züge schwarze Linien - einer Totenmaske gleich. In seinen Augenlöchern liefen kleine Tiere von rechts nach links, von links nach rechts*. Ein bestürzendes Bild für das Paradoxon, dass der Tod zugleich ein Lebensgesetz ist, eine unabdingbare Voraussetzung für alles Leben und alle Entwicklung.

Auch das Innere der Bude, in der einer nach dem andern verschwindet, bleibt im Dunkeln und wird dadurch erst recht unheimlich. Wieviel mehr geistige Realität steckt in einem solchen Bild als in einem Satz wie : *Ob aber Tod ist, was Tod heisst? (H 560 oben)*.

Die Marschwirbel: In den Tagen, die Gordon mit Warten zubringen muss, bis der Fremde, der ihn zu Alice führen wird, ihn abholt, kreisen seine Gedanken und Gefühle offensichtlich um den Tod. Schon der einleitende Satz des Kapitels 'Die Marschwirbel' (H 549) lässt sich ebensogut auf den Tod wie auf den Fremden beziehen: *Die Tage, bis er*

kam und Gordon holte. In der Folge zieht die Ueberrealität Tod eine Reihe von Bildern an sich: Zuerst die Erde als Bild für das Zurück-sinken in die Natur, das Endlich-Ruhe-Finden¹⁾. Weiter unten folgt dann ein Hör-Bild, nämlich langsam feierlich, grässlich die lang, lang gezogene Melodie, die menschenmörderische, verschlingende Melodie; als Bild für die tief im Menschen sitzende Angst vor dem Verlöschen, vor dem unabänderlichen Zwang der vom Tode ausgeht.

Dann zwei ganz sachliche naturwissenschaftliche Schilderungen, die aber beide die Tatsache zum Thema haben, dass aus dem Tode des einen Lebewesens unter einer Verwandlung sich neues, anderes Leben entwickelt: Zuerst die Triangelus-Larven, die das Ei der Biene auffressen, damit sie ihre Metamorphose zur Puppe und schliesslich zum blauen Oelkäferchen durchmachen können; dann eine Beschreibung über das Instinkt-Verhalten der Totengräber-Käfer, die auf der Leiche, die sie in den Boden eingesenkt haben, ihre Hochzeit halten.

Beides sind sehr moderne Bilder für die ahnende Vermutung, dass der Mensch im Tode weder physisch noch geistig aus dem Weltprozess herausfällt, sondern in verwandelter Form weiterexistiert, aber auch Vorklang auf die Verwandlung, die bald mit Gordon und Alice geschehen wird, und zwar erst in unmittelbarer Präsenz des Todes.

Und schliesslich sind diese Schilderungen eingerahmt von einem hier sehr knapp angedeuteten Bild, das im Werk Döblins immer wieder in Verbindung mit dem Tod auftaucht, weil es die für ihn wesentlichen Aspekte des Todesrätsels in sich trägt: die Marschrhythmen, Schläge, Trommelwirbel oder, wie in der Kapitelüberschrift 'die Marschwirbel'. Von solchen, von einer grossen Tambourengruppe gut geschlagenen Marschwirbeln geht ein unwiderstehlicher, beinah physischer Zwang aus - es ist fast unmöglich, daneben herzugehen, ohne in den Takt zu fallen. Ein Zwang, der dem Unentrinnbaren, das im Tode liegt, wesensverwandt ist. Andererseits rufen solche bis in die Knochen

1) Vergleichbar der erstaunlichen Zeile im 'Säerspruch' von C.F. Meyer: *Dort fällt ein Korn. Das stirbt und ruht. Die Ruh' ist süss. Es hat es gut.*

dringende Wirbel leicht auch Assoziationen zu Kampf und Krieg und dadurch tiefste Angst hervor.

Entscheidend dürfte aber für Döblin das erschütternde, aufrüttelnde Element sein, das von diesen Marschwirbeln ebenso ausgeht wie von dem Gedanken an den Tod oder von dessen unmittelbar anschaulicher Präsenz. Viele von Döblins Hauptfiguren werden erst unter diesen Marschwirbeln des Todes reif für die 'Verwandlung'.

Die Marschwirbel sind aber auch Bild für das zentrale Bemühen Döblins, mit seinen Dichtungen alle Scheinrealitäten zu erschüttern und dadurch die Menschen aus ihrer Lethargie und ihrer dumpfen Gebundenheit an diese schlechte Realität aufzurütteln, um sie in einer bestimmten Richtung in Marsch zu setzen. Eine Richtung, die letzten Endes zum göttlichen Urgrund und zur Erkenntnis der unentzerrbaren Verknüpfung alles Seienden führen kann. Mit dieser tiefen Grundströmung seiner Dichtungen hat er sich in der Abhandlung 'Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle' philosophisch-dichterisch intensiv auseinandergesetzt:

Es besteht ein geheimnisvolles Einverständnis zwischen Hörer und Dichter. Und hier ist die Rolle der Dichtung: Der Dichter zeigt dem an die materielle Wirklichkeit verlorenen und verbannten Menschen die Ueberrealität. (AL 222)

Nicht oft genug kann man die an den scheinbar so klaren Alltag Verlorenen darauf hinweisen, wie dringend geheimnisvoll unsere Existenz ist und wie sie ganz in das Geheimnis unseres göttlichen Urgrundes verschlungen ist. (AL 248)

Sehr deutlich ist nun die Kunst eine solche ständig zum Aufbruch rüstende und mahnende ideelle Armee. Ihr Vorhandensein besagt: Man hält sich seinen geistigen Raum offen. Hier weiss man etwas von einer Keimzone des Menschen. (AL 262)

In diesem Sinne sind auch seine Werke, dichterische wie denkerische, künstlerische 'Marschwirbel'¹⁾.

1) St. Moherndl formuliert so: *Döblins Werke sind glühende Aufrufe, eindringliche Versuche, die ihrer Zeit verfallenen Menschen aufzurütteln und zu wecken, ihnen die Augen zu öffnen für das Wesentliche und Wahre.*

Die unerhörte Dichte dieses kurzen Abschnittes zeigt sich besonders deutlich, wenn man ihn mit dem ähnlich gearteten Schluss von BA vergleicht. Dort tritt, nachdem Biberkopf in das feste Haus der Irrenanstalt Buch eingeliefert worden ist, der Tod als Figur auf. Sein langsames, langsames Lied mit dem Refrain 'O ja' ist in Sprache gefasst. Der Tod schiebt Franz eine Leiter zu, auf die dieser kriechen soll und schwingt dann plötzlich ein blitzendes Fallbeil hinter seinem Kopf hervor, mit dem er Franzens Körper zentimeterweise zerhackt. Es herrscht allgemein in dieser Szene viel Lärm und Bewegung; auch führt der Tod wortreiche Dialoge im Berliner Jargon mit Franz, und Döblin überschüttet den Leser mit einem Sprühregen rasch wechselnder Bilder, um so an die Ueberrealität 'Tod' heranzudringen. (BA 473)

Hier im Hamlet ist davon nur die Kernsubstanz geblieben. Der Tod wird weder genannt noch beschrieben; er handelt nicht und er redet nicht. Geblieben sind die Marschwirbel und die lang, lang gezogene Melodie, dazu zwei schlichte, aber bildkräftige Vergleiche aus dem Tierreich und einige kaum angedeutete Bilder aus einer mittelalterlichen Pestzeit mit ihren Geisslerzügen.

Durch diese strenge Auswahl und weise Selbstbeschränkung erreicht Döblin eine viel stärkere aufrüttelnde Wirkung als in BA. Dazu trägt auch noch der Kunstgriff bei, diesen Abschnitt bereits hier einzufügen, als dunkle, unheimliche Vorahnung, und nicht erst im Hospital, nach dem Treppensturz Gordons, wo der Tod dann wirklich an ihn herantritt. Die bildhaft evozierte Vorstellung des Todes wirkt viel stärker als der wirkliche Tod einer Figur¹⁾.

1) 'Nicht die Dinge selbst beunruhigen uns, sondern die Meinungen, die wir von den Dingen haben'. (Epiktet)

WAHL DER TITELFIGUR

Die Wahl und Charakterisierung seiner Titelfiguren ist ein dichterisches Mittel, das Döblin in all jenen Werken angewandt hat, die überhaupt eine solche Figur aufweisen. Es sind durchwegs Gestalten, die entweder durch überstarke Erlebnisse in ihrem innersten Wesen erschüttert wurden oder die durch äussere Umstände aus allen 'normalen' Bezugssystemen jener Umwelt herausgerissen sind, der sie im Roman dann ausgesetzt werden: so Manas durch das Erlebnis nach der Schlacht in der Tharwüste, Wang Lun durch grässliche Kindheitseindrücke und die Ermordung seines Freundes, die er mit ansehen muss; Franz Biberkopf durch den jahrelangen Zuchthausaufenthalt, Gott Konrad in BW durch die viertausend Jahre, die ihn von der Zeit trennen, in die er gerät; Kaiser Ferdinand in WA durch seine extreme Machtstellung, Leutnant Becker in NO durch das Kriegserlebnis und den Lazarettaufenthalt.

Diese Herausgerissenen erleben ihre Umwelt und ihre Mitmenschen ganz neu, fast so, wie ein Besucher aus dem Weltraum (was Gott Konrad in BW ja wirklich ist). Alle ihre Wahrnehmungen sind überscharf, ihr Erleben ist höchst intensiv. Die Prioritäten und Wertungen der Alltagsmenschen gelten für sie nicht mehr, nichts ist normal oder selbstverständlich. Erscheinungen, die für ihre Umgebung belanglos sind oder von ihr gar nicht wahrgenommen werden, sind für sie wichtig und bedeutsam, und umgekehrt¹⁾. Das gibt Döblin Gelegenheit, die 'springende Kamera' seiner Phantasie aus ganz ungewöhnlichen Perspektiven einzusetzen und dadurch hinter die scheinbare Verlässlichkeit der Oberflächen-Realität zu dringen.

Im Kontrast zu dieser Ueberwachtheit tritt dann die Dumpfheit, die Trägheit des Herzens und des Geistes bei den übrigen Figuren umso

1) Sie sind in dieser Hinsicht verwandt mit manchen Hauptfiguren Kafkas, wie etwa Josef K. im 'Prozess', doch bleibt bei Kafka auch noch die Ursache dieses Sonderzustandes im Dunkeln.

deutlicher hervor. Am schärfsten ist diese Diskrepanz wohl ausgedrückt in dem inneren Monolog Edwards unmittelbar vor der 'Enthüllung', wo er sich selbst auf die Frage nach dem Grund der Kriege die Antwort gibt: *Es ist Heuchelei, Bosheit, Eitelkeit, Erbarmlichkeit, tiefe Stumpfheit und Unehrllichkeit. Nichtsnutzig, dumm und schändlich von Jugend auf, bis sie sterben. Aber ist das überhaupt geboren.* (H 411)

Doch in keinem anderen Werk Döblins scheint mir das unerbittliche, zwangshafte Bedürfnis, zur wahren Wirklichkeit vorzustossen, und zwar durch die 'schlechte' Alltagsrealität hindurch, so echt und zwingend motiviert wie im 'Hamlet'.

Edwards 'Geisteskrankheit', herausgewachsen aus einem verdrängten Kindheitserlebnis, einem Streit zwischen den Eltern, bei dem ihn der Vater offenbar zu ermorden drohte, und zum akuten Ausbruch gebracht durch den Bomben-Schock auf dem Kriegsschiff (H 1) durchtränkt und beherrscht seine Persönlichkeit so total, dass er selbst eigentlich gar nicht mehr dabei ist. Das zeigt sich in seinen Handlungen und Äusserungen, es wird aber auch öfters direkt ausgesprochen.

Seit damals, seit dem Schiff, ist alles in mir so, dass ich überhaupt nicht sicher bin, ob ich existiere (H 117).

Ich bin aus dem Kriege gekommen - ... ohne mich. Mir ist auch meine Seele gestohlen (H 155).

Die Natur hat mich gezwungen, den Hamlet zu spielen. ... Es war mir auferlegt, den Hamlet zu leben (H 443).

Ich bewegte mich wie ein Schauspieler auf der Bühne, nach einem Textbuch, das ich nicht kannte, aber man soufflierte mir die Worte und Handlungen (H 487).

Ich stelle fest, ich bin nicht im Spiel. Wenn dies ein Theaterstück sein soll und Schicksale darstellen, meines ist nicht dabei, höchstens als eines Mannes, der im Verlauf des Stückes überfahren wird (H 527).

Besonders anschaulich ist diese Tatsache auch in dem Theaterstück verbildlicht, das Edward zum Geburtstag seines Vaters inszeniert:

Er selbst spielt den Lord Crenshaw, um den sich zwar die ganze Geschichte dreht, der aber bis zum Schluss stumm und unbeweglich darsitzt, in einen hellen Sommermantel gekleidet und den Rücken dem Publikum zugewandt.

Die Figur des Edward wirkt also wie ein Katalysator, der anstelle chemischer Reaktionen seelische Wandlungen in Gang setzt, selbst aber daran nicht teilnimmt. Diese Feststellung hat tiefgreifende Konsequenzen für die Interpretation des Romanschlusses.

Das eigentliche Movens des Romans ist also Edwards Krankheit, die Döblin rein durch anschauliche 'Fakten', ohne jede psychologisierende Umschreibung, darzustellen vermag, abgesehen von einigen Bemerkungen des Dr. King, der von Berufes wegen nicht anders reden kann.

Was den ganzen Roman so glaubhaft in Bewegung hält und immer neue Impulse liefert zu Angriffen auf die Oberflächen-Realität, ist der Charakter dieser Krankheit und der enorme seelische Zwang, der davon ausgeht. Was Edward so verzweifelt suchen muss, sein Kindheitserlebnis, steckt unerkannt in seinem Unbewussten, und auch seine Familie hat darüber nur Ahnungen und Vermutungen:

Aber langsam fing wieder die Unruhe an. Eins war verschwunden, etwas anderes kam. Er wusste nichts davon, aber es steckte in ihm, er machte sich anders Luft. Wie ein Stein, der in einen Teich fällt: er sinkt und ist nicht mehr sichtbar, aber er wirft oben weiter Ringe (H 29).

Es bleibt für Edward gar kein anderer Weg, als die Realität seiner Umgebung mit höchster Schärfe und seelischer Intensität zu beobachten, um sie schliesslich zu durchdringen und zu dem 'Schreckensbild' in seinem Innern zu gelangen, das ja aus dieser Familiensituation heraus entstanden ist. Das ist aber eine genaue 'Verkörperung' der schon mehrfach genannten Grundbewegung, die Döblin selbst mit seinen Dichtungen ausführt.

Das zwangshafte Element, das von Edwards Krankheit ausströmt, vermag in den ersten vier Büchern des Hamlet die dichterische Intensität, die 'Durchblutung des Gedankenganges mit Affekt'¹⁾ so stark und durchgehend aufrecht zu erhalten, wie es Döblin kaum in einem anderen Werk gelingt:

Die Familienmitglieder mussten täglich eine gewisse Zeit für ihn zur Verfügung stehen, oh es war anstrengend, er war ein Tyrann. Aber man tat es (H 30).

Man konnte Edward nicht ausweichen. Er war von einer berserkerhaften Hartnäckigkeit. Er bohrte und bohrte. Ihn kümmerte keine Pein seines Gegenübers (H 32).

Seine Prothese stampfte und knackte - Edward auf der Wanderschaft, der unruhige Geist suchte, forschte, fragte, horchte (H 298).

Besonders eindrücklich lässt Döblin diesen unerbittlichen Zwang, der Edward die ihn umgebenden 'Realitäten' attackieren lässt, aufscheinen, indem er ihm Worte eines Mannes mit analoger seelischer Struktur in den Mund legt, nämlich Kierkegaards:

Diese Passion des Gewissens [Edward liess nicht davon; er bohrte; Alice stand entsetzt auf und glitt an die Tür; sie konnte es nicht mehr ertragen], sie hat bei Kierkegaard, sehe ich, zwei Wurzeln, und darum ist bei ihm und bei allen, die wie er sind, das Gewissen so besonders, und ist so besonders scharf, so purpurrot, so beissend, so paprikarot. Das Gewissen will sich erstens der Wahrheit nähern ... und dann will es, will es davonrennen, Hals über Kopf davonrennen, jawohl, das steckt auch in dem Gewissen. Davonrennen vor der Sündhaftigkeit, vor dem unerträglichen Druck der Erbschuld. Warum sucht man so wild? Um zu verbergen, dass man schon etwas gefunden hat (H 174).

Setzt man anstelle des Gewissens Edwards Krankheit und statt Erbschuld das 'Schreckensbild' in Edwards Unbewusstem, so wird klar: Edward und Kierkegaard sind zwei Ausformungen derselben 'elementaren, menschlichen Grundsituation', die uns anders als über solche Bilder gar nicht zugänglich ist. Aber auch die dichterische Ausei-

1) Die Berechtigung zum Gebrauch reflektiver Sätze und Worte, abstrakter Gedankengänge quillt nur aus dem Affekt, der sich äussern und sinnlich darstellen will; das Reflektive ist nichts, die anschauliche Gestaltung und die Durchblutung des Gedankenganges mit dem Affekt ist alles (AL 35).

nersetzung Döblins mit der Realität hat dieselben Wurzeln, und letzten Endes ist es die Situation des modernen Menschen überhaupt, dem einfacher Glaube und der Blick auf Ideale nicht mehr möglich sind, und der (sofern er sich nicht an Ideologien verlieren will) auf den schmerzvollen Weg denkenden Erkennens geworfen und gezwungen ist. Döblins Hinwendung zu Christus im Alter hat nichts mit jener kindhaften Art des Glaubens zu tun, die die Augen vor der Welt und ihrer bösen Realität verschliesst, sondern sie war das Ende eines langen, mühevoll und mit tiefster Redlichkeit durchgekämpften Erkenntnisweges. (Dessen letzter Abschnitt in 'Schicksalsreise' dargestellt ist, AS 103).

Welch starkes, glaubhaftes Movers die Figur des seelisch kranken Edward abgibt, zeigt sich in den drei ersten Büchern vor allem an der Einrichtung der Erzählabende. Sie werden ja nur um seinetwillen organisiert. Es sollen Geschichten erzählt werden, um in bildhafter Form Antworten auf Edwards beunruhigende Fragen zu finden. Diese Fragen haben aber noch gar keine bestimmte Richtung, weil ihr Ziel ja noch niemandem bekannt ist. Das ist wieder ein Bild für Döblins eigene Suche. Er hält sich als Dichter sein Erkenntnis-Interesse so offen wie nur möglich.

Was die moderne Wissenschaftstheorie mehr und mehr ins Bewusstsein hebt, dass nämlich jede scharf eingegrenzte Fragerichtung unweigerlich zu den ihr entsprechenden einseitigen Antworten führt, war ihm als 'Behinderung zur Wahrheit' sehr wohl bewusst. Er vermeidet deshalb konsequent enge Fragen, Definitionen, scheinbar klare Begriffssysteme und die zugehörigen Terminologien.

Die offenen Fragen, die in den Diskussionen zwischen den einzelnen Erzählungen 'entstehen' - Wer ist schuld am Kriege? Und wenn es den Menschen doch gäbe? Was ist mit uns? Es gibt aber noch die Liebe! - sind eigentlich nur Ausweichmanöver Edwards, notwendige Umwege, weil er sich an das Schreckensbild in seinem Inneren noch nicht heranwagt:

Eine Schreckensszene, Schreckenasszene. Das sitzt in mir wie in einem Kasten, der zugeschnappt ist, und man hat keinen Schlüssel. [Der Schauer, den die düstere Szene ausströmte, liess seine Gedanken wieder davon abirren. Er schmunzelte schon wieder] (H 287).

Die unerbittlich drängende Kraft, die aus Edwards Krankheit strömt, durchfärbt die genannten Fragen und schlägt den ganzen Erzählkreis und damit auch den Leser in ihren Bann.

Auch vermag Döblin jede aufkeimende Illusion einer abschliessenden Antwort aufzulösen, indem er die angebotenen Deutungen durch Edward mit seinem überwachen Sensorium entwerten lässt, sei es durch direkte Einwände Edwards, in dessen inneren Monologen, oder einfach durch die Tatsache, dass er durch diese Antworten nicht geheilt wird, sondern weiter fragt.

Aber auch Edwards Krankheit selbst wird ins Bildhafte gehoben. Er selbst äussert sich mehrfach in diesem Sinne, dass sein Leiden für ihn ein Segen sei:

Nicht schlecht, dass ich das an mir habe - und dass es mich krank macht - sonst wären sie geschützt und würden mich nicht forschen lassen. Gesegnetes Leiden. Ein Maulwurf kriecht in mir und macht mich selbst zum Maulwurf (H 287).

Ich will, ich muss die Verwesung aus mir austossen. Ich will das Messer küssen, das mich aufsteht und zum Bersten bringt. Ich gebe nicht nach (H 339).

Dr. King vergleicht Edward einmal mit dem schwermütigen König Saul aus dem alten Testament, und Alice zitiert dann die betreffende Stelle: 'Ein böser Geist vom Herrn machte Saul sehr unruhig.' Dieses paradoxe Bild weist hin auf die tiefe Ueberrealität, dass Krieg, Leid, Hass, Egoismus und auch die vielen pervertierten 'Morphosen' der Liebe, von denen der Roman voll ist, 'vom Herrn' sein könnten, um die Menschen aufzurütteln und auf ihre Heilung hin in Bewegung zu bringen. In seinen mehr denkerischen Schriften umkreist Döblin diese Frage öfters, so etwa in IN:

Der göttliche Stolz des Leidens ist nicht zu vergessen. Es kann nie der Sinn des Lebens sein, den Schmerz auszulöschen. Der Schmerz und das Leiden, das ist eine metaphysische Mitgift. Es ist das Wissen um die Individuation, das Wissen des Ursinns selbst in uns, um seinen Weg in die Zeit. Der Schmerz, das Leiden, das ist der unermüdliche Ruf des Ursinns in den Wesen. (IN 241)

Und in gewandelter, abgeklärter Form in dem späten 'Epilog' (1948):

Was kann die Existenz zum Inhalt haben, welche Aufgabe kann sie uns stellen, wodurch die düstere Art unseres Daseins rechtfertigen – wenn nicht dies: Reinigung, Erhebung, Aufrichtung verschaffen, die Befreiung von dem Bösen vorbereiten, sich lösen aus der Verstrickung, aus der schändlichen Erniedrigung durch den Bösen (AL 398).

Etwas diesem 'bösen Geist vom Herrn' Verwandtes lebt auch in der nun schon mehrfach beleuchteten Grundtendenz Döblins: Immer wieder zieht er dem Leser den geistigen Boden unter den Füßen weg. Jedes scheinbar gültige Urteil, jeder Angelpunkt, den man endlich glaubt gefunden zu haben, wird sehr bald wieder ins Offene aufgelöst, doch nie als Selbstzweck, sondern um hinzuführen zu dem einzigen wirklich und absolut verlässlichen Urgrund.

Doch nach der 'Enthüllung' auf dem Dachboden, die insofern zu Edwards Heilung führt, als er die äusseren Symptome seiner Krankheit, die Fragesucht, das Zittern, die Angst-Anfälle verliert, sind nicht einfach alle Probleme gelöst.

Was er gefunden hat sind nicht Erkenntnisse, die man, zwischen Pappdeckel gebunden, befriedigt in den Glasschrank stellen könnte, um dann zur Tagesordnung überzugehen. Diese Entdeckungen enthalten einen Anruf, eine innere Verpflichtung zur Auseinandersetzung, zur Bewältigung. Sie haben Folgen und wirken lebendig weiter. Edward drückt es, wieder in einem seiner inneren Monologe, so aus:

Die erste Etappe, Edward, hast du hinter dir. Du dachtest, das Stück wäre zu Ende. Es ist nicht so. Mir stehen, ohne dass ich mich bemühe, noch weitere Entdeckungen bevor. Hamlet zweiter Teil. Die Entdeckungen laufen Hamlet nach. Hamlet auf der Flucht vor den Entdeckungen. Dieser Teil heisst: Hamlet oder die bestrafte Neugier (H 444).

Er ist nur insofern geheilt, als er nun endlich beginnen kann, sein eigenes Leben zu leben, das aber auch wieder seine Prüfungen und Lektionen enthält, zu deren Bewältigung er die gemachten Erfahrungen notwendig brauchen wird. Dies kommt besonders deutlich im Romanschluss zum Ausdruck, wenn Edward seinem Onkel Mackenzie erklärt:

Darum gehe ich jetzt aus und entdecke mich. Ich hatte geglaubt, nach dem Bergsturz und nach der Aufhellung alles Dunkels wäre es gut und ich hätte nun die Arme frei. Tatsächlich ist nichts geschehen. Ich bin wie ein neuer Kolumbus auf ein unbekanntes Festland gestossen und stehe eben im Begriff, es zu betreten.

(H 572)

Darin ist ein weiteres Grundanliegen Döblins verbildlicht, das leider für die meisten seiner Werke bis heute nicht in Erfüllung gegangen ist, dass nämlich seine Dichtungen nicht nur ästhetisch genossen und bewundert werden wollen, sondern dass die Ueber-Realitäten, zu denen sie den Leser hinführen können, ihn zum Aufbruch nach neuen Ufern anregen sollten, dass sie wirken, verändern und Wachstumsprozesse in Gang setzen würden.

Besonders prägnant hat er diese seine Grundforderung an die Kunst formuliert in dem Aufsatz 'Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: Ars militans' (AL 97), aber auch in anderen Abhandlungen:

Die 'ruhende denkende Sphäre' ist nicht Ziel eines Kunstwerkes. Es greift über den Weg des Sinnlichen das gesamte Seelische an; nicht Aenderung, Klärung und Erweckung von Gedankengängen, sondern Hinstellen von sinnlichen Formungen, die Einfluss nehmen auf Gemütszustände einschliesslich Willensantriebe und Geistesbewegungen, ist Aufgabe der Kunst. (AL 34)

Kunstwerke sind keine angenehmen Dinge. Sie haben zu sehr den Stempel ihrer Herkunft und ihres Willens auf der Stirn. Sie erregen, wühlen auf, drängen und - geben Richtung. (AL 86)

Aus dieser Grundhaltung heraus ist auch die Bereitwilligkeit besser verständlich, mit der Döblin auf Wunsch des ostdeutschen Verlages, der nach langer vergeblicher Suche endlich bereit war, den Hamlet herauszubringen, den Schluss zur heutigen Fassung umgeschrieben hat, statt Edward in ein Kloster gehen zu lassen.

GESPRÄCHE - STRUKTUREN

Langsam scheint sich in der Linguistik eine grundlegende Einsicht durchzusetzen: dass es nämlich prinzipiell nicht möglich ist, menschliche Kommunikation, d.h. all das, was geschieht, wenn Menschen sich begegnen und einander wahrnehmen, vollständig und 'objektiv' zu beschreiben oder abzubilden. Jeder Beobachter solcher Kommunikation ist nämlich gezwungen, das, was er da wahrnimmt, irgendwie zu deuten, um überhaupt etwas 'verstehen' zu können. Um tiefer ins Verständnis der beobachteten Kommunikationsabläufe einzudringen, muss er aber auch die Deutungen zu erfassen versuchen, die die beteiligten Menschen den zwischen ihnen ablaufenden Vorgängen geben. Um diese Deutungen zu erfahren (soweit sie überhaupt bewusst und formulierbar sind) muss sich aber der Beobachter selbst in das Kommunikationssystem einschalten und mit den Beteiligten kommunizieren, also mit allen möglichen Fehlerquellen selbst deutend tätig werden.¹⁾

Wenn nun in einem (fiktionalen) Dichtwerk Kommunikationsabläufe durchschaubar und in sich sinnvoll zusammenhängend erscheinen, dann ist dies nur möglich, weil der Dichter die entsprechenden Deutungen im Text einbaut oder auf irgendeine Weise beim Leser evoziert. Döblin tut nun gerade das Gegenteil: er gestaltet seine Dialoge und Gespräche so, dass sie den Leser einerseits zur Deutung provozieren, ihm aber gleichzeitig jeden festen Anhaltspunkt für diese Deutungstätigkeit entziehen und sie ihm dadurch aufs Äusserste erschweren.

Aus dem eingangs erwähnten Dilemma der Kommunikationsforschung gewinnt Döblin also ein sehr wirksames dichterisches Mittel, um seine Personen vielschichtiger, offener und rational unfassbarer erscheinen zu lassen, um ihre scheinbare Realität zu durchstossen und zu erschüttern. Wie er dies über den Text zustandebringt, sollen die

1) B. Switalla, Sprachliches Handeln im Unterricht.

folgenden Beispiele zeigen. Man kann die Gespräche im 'Hamlet, die ja neben den eingeschobenen Geschichten den grössten Raum einnehmen, in drei Gruppen ordnen:

- Gruppendiskussionen, hauptsächlich während der Erzählabende in den drei ersten Büchern.
- Dialoge zwischen Familienmitgliedern oder zwischen den Allison und ihnen nahestehenden Menschen, die einiges über die Familie wissen (James Mackenzie, Virginia Graves, Dr. King, Ken Farley etc.)
- Innere Monologe, die aber eigentlich keine Gespräche mit sich selbst sind, sondern mehr ein dumpfes, unvollkommenes Bewusstsein von Gefühlen und Gedanken.

Dialoge zwischen 'Insidern'

Um das einleitend Gesagte am Text zu verifizieren, ist es unumgänglich, aus jeder dieser Gruppen eines oder mehrerer Beispiele näher zu betrachten.

Zu Beginn des zweiten Buches besucht Alice ihren Sohn auf seinem Zimmer, an einem stürmischen Novembertag (H 115). Nach einem Stück inneren Monologs, während dessen sie zum Fenster hinausschaut, gibt Edward von seinem Bett aus drei Aussagesätze von sich:

'Wie schön es ist. Wie das trockene Laub fällt. Die Bäume werden kahl.' Die Mutter bemerkt sofort das Ungewöhnliche an diesen Feststellungen und fragt folgerichtig zurück: *'Und warum ist das schön, Edward.'* Die Antwort, wieder in Aussagesätzen, obwohl das Warum eigentlich nach einer kausalen Konstruktion ruft, ist so bildhaft - offen, dass sie eine Reihe weiterer Fragen aufreisst: *'Der Garten wird klar wie eine Handschrift. Man kann darin lesen. - Es war doch gut, Mutter, dass ich nach Hause kam'*. Diese Antwort ruft nach Deutung, die aber im unmittelbaren Kontext nicht gegeben wird.

Nur aus der Kenntnis der ersten drei Bücher heraus sind Vermutungen möglich. Findet Edward das Kahl- und Klarwerden des Gartens deswegen schön, weil er sich wünscht, dass auch in der Allison-Familie (und in seinem eigenen Innern) die verhüllenden Blätter abfallen, damit er darin lesen und zur Ursache seines Leidens vordringen kann? In dem *'Man kann darin lesen?* und im letzten Satz seiner Antwort steckt vielleicht eine Ahnung, dass er die Lösung nur zu Hause, in der Familiensituation wird finden können, und eine Bitte an die Mutter, ihm bei der Suche zu helfen. Ob die Mutter aber so verstanden hat, wird nicht gesagt. Ihre Reaktion drückt lediglich aus, dass sie den Schlusssatz als Ausdruck von Edwards starker Mutterbindung empfindet: sie ist gerührt, sodass sie hätte schluchzen können.

Es folgt ein Austausch von (scheinbaren) Feststellungen:

'Wie Vater erzählt. Er hat früher nie erzählt.'

'Du weisst, Edward, er schreibt nur.'

Will Edward damit ausdrücken: 'Wenn Vater so plötzlich Geschichten erzählt, will er damit dir und mir in bildhafter Form seine Deutung unserer Beziehungen und unserer Vergangenheit übermitteln. Darüber möchte ich mehr erfahren'? Die Mutter bezieht sich jedenfalls in ihrer Antwort nur auf den sachlichen Oberflächen-Gehalt von Edwards Aussagen.

Es folgt eine weitere ganz offene Bemerkung Edwards:

'Ja, es war das Richtige, zu sprechen.' Warum und für wen war es das Richtige? Steckt in dem Wort sprechen statt erzählen, was vom Vorhergehenden her angemessener wäre, eine Bitte an die Mutter, ihm mehr von diesem 'richtigen Sprechen' zu verschaffen? Wie stark weiss Edward schon, in welcher Richtung er zu suchen hat?

Genau so offen ist die Reaktion der Mutter beschrieben: *Sie horchte auf.* Aufhorchen kann man aus Dutzenden von verschiedenen Motiven. Man kann aus dem Rest des Gespräches vermuten, dass sie aus unklaren

Gründen Angst hat, Edward mehr über ihre Vergangenheit mit Gordon zu erzählen.

Jedenfalls verschanzt sie sich im weiteren Verlauf des Dialogs, je mehr Edward sie bedrängt, immer stärker hinter ihrer Deutung, dass nämlich Gordon die 'Prinzessin von Tripoli' nur erzählt habe, um Edward zu unterhalten und zu zerstreuen. Aber glaubt sie selbst an diese Deutung?

Auf die direkte Bitte Edwards: *'Du könntest mir helfen ...'* schluchzt sie laut: *'Ich möchte. Wenn ich nur wüsste wie.'* Der Dialog mündet aus in ein völlig offenes Bild: *Sie warf die Arme in die Höhe, eine brennende Fackel.* - Höchste emotionale Erregung, aber ganz ungedeutet. Möchte sie ihm nun wirklich helfen oder will sie ihn nur als Bundesgenossen und Helfer (s. Klammer-Einschub im Text) gegen Gordon gewinnen oder beides zugleich? Kann sie ihm die gewünschte Aufklärung nicht geben oder fürchtet sie, ihn als Helfer zu verlieren, wenn er mehr über ihre und Gordons Vergangenheit erfährt? Die Situation ist in eine unerhörte Komplexität hineingeführt, und auf deren Höhepunkt folgt die Erzählung von der Mutter auf Montmartre; ein dichterisches Bild also.

Bereits zeichnen sich einige wesentliche Merkmale von Döblins Dialoggestaltung ab:

- Abwechselndes Hinstellen von Äußerungen, die, zumindest an der Sprachoberfläche, reinen Aussage- oder Feststellungscharakter haben.
- Keine direkte, erwartbare Verknüpfung (kausal, final, konzessiv etc) der Äußerungen. Antworten, häufig Gegenfragen, die die vorhergehende Aussage noch weiter öffnen, statt sie zu beantworten.
- Jeder Dialogpartner hält an seiner Deutung des Gesprächsinhaltes fest, ohne dass eine durch sprachliche Mittel als die bessere oder richtigere gekennzeichnet wird.

- Trotz grösstmöglicher Offenheit soviel innerer (bildhaft-semantischer) Zusammenhang, dass der Leser zu Deutungen und Vermutungen gedrängt wird.

Ein Gespräch ähnlicher Art findet sich im vorbereitenden Text zu der Erzählung von König Lear (H 209). Edward fragt die Mutter darüber aus, wie die Nachricht von seiner Verwundung und Rückkehr auf den Vater gewirkt habe. Nachdem Alice Gordons Reaktion beschrieben hat, sagt Edward: *'Vater hatte Tränen in den Augen?'* Das Fragezeichen sagt wenig aus über den Tonfall dieser fragenden Feststellung. Ist Edward überrascht, spöttisch-ungläubig, ergriffen oder alles zugleich? Weil kein Zwischentext des Erzählers versucht, die fehlenden prosodischen und nonverbalen Signale (Satzmelodie, Satzakzent, Gesichtsausdruck, Haltung, Gestik etc.) zu ersetzen, bleibt die Deutung dem Leser überlassen.

Alice doppelt nach, und Edward antwortet mit einer auch inhaltlich ganz offenen Feststellung: *'Das war die Bombe.'* Ahnt er etwas davon, dass die Bombe, die sein Bein weggerissen, aber auch die seelischen Schutzwälle zerschlagen hat, die er gegen das 'Schreckensbild' in seinem Innern aufgebaut hatte, nun indirekt, über seine eigene 'Passion des Fragens', auch Gordons Verschanzungen aufbrechen wird, nämlich dessen Rückzug in die Schriftstellerei und die illusionistische Philosophie?

Weiter unten setzt Edward statt einer Frage einfach den Satz der Mutter fort: *'und arbeitete wie gewöhnlich.'* Auch hier wieder erhält der Leser keinen Hinweis, wie er die im Text fehlenden Komponenten wirklicher Kommunikation zu ergänzen und zu einer Deutung zu vereinen hat. Ist Edward enttäuscht, weil ein mitfühlender Vater nicht in seine immer stärker werdende Erwartungshaltung passt, Gordon als den grossen Bösewicht zu sehen, der die Mutter quält und der die alleinige Ursache ihres und seines Leidens ist; Oder möchte

er dieses Feindbild, das ihm die Mutter in homöopathischen Dosen und scheinbar widerstrebend suggeriert, korrigieren und mit seiner Reaktion weitere positive Aussagen Alices provozieren?

Alice jedenfalls weicht aus und lenkt dann mit der Bemerkung: *'Es waren so schlimme Tage'* das Gespräch von Gordon weg auf sich selbst. Auf Edwards Frage: *'Es hat dich sehr mitgenommen?'* folgt ein Hinweis, der die volle Komplexität der Situation offen lässt: *Sie blickte zu Boden.* Ist sie betroffen, weil Edward überhaupt auf den Gedanken kommt, es könnte sie nicht mitgenommen haben? Fürchtet sie, etwas zu verraten von ihrem inneren Kampf darum, ob sie Edward als den (von den Himmlischen gesandten?) Helfer für ihre Rache an Gordon einspannen dürfe, solle, könne, und von der Zwiespältigkeit ihrer Rachepläne überhaupt?

Es zeigt sich, wie die Kargheit und Unbezogenheit dieser Dialoge, gerade, weil sie ein oberflächliches Verstehen nicht mehr zulassen, aber doch nach Deutung verlangen, immer wieder in jene Ueberrealität, jene transzendente Tiefe rätselhafter, aber höchst wirksamer Grundmuster seelischen Lebens hinausführen.

Je mehr Edward dann auf das Wiedersehen zwischen ihm und der Mutter in der Klinik eingeht, desto stärker zieht sich Alice zurück. Edward bohrt dann noch weiter an ihrem ersten Wiedersehen herum, aber Alice weicht in nichtssagende Floskeln aus und endet in einer Formulierung, auf die sich das oben Gesagte erneut anwenden lässt: *'war war das für ein Wiedersehen, Eddy. Was für ein Wiedersehen.'* - Die Phrase 'Was für ein' hat eigentlich pronominalen Charakter und verlangt nach einer nominalen Entsprechung im Kontext, die aber fehlt oder weitab liegt, nämlich in der Schilderung der Szene in der Klinik, die aber ihrerseits nur ganz ungedeutete Oberfläche gibt.

Der Dialog endet mit gegenseitigen Liebesbezeugungen. Doch der letzte Satz *'Vor dem Vater habe ich sie nie so gesehen'* zeigt an, dass

Edwards Frage nach dem Verhältnis Gordons zu ihm und zu Alice nicht geklärt, sondern im Gegenteil bis zu einem Grad von Komplexität geführt worden ist, wo nur noch eine Erzählung weiterhelfen kann - es folgt denn auch die Geschichte vom König Lear.

In dem Abschnitt 'Alices blaues Sommerkleid', der überhaupt fast nur aus Gesprächen besteht, fängt Alice Dr. King ab und verwickelt ihn in einen Dialog über Edward (H 303). Der Dialog beginnt ganz konventionell. Dr. King erkundigt sich nach dem Zustand Edwards, Alice erklärt, dass er sich wie ein Kind benimmt, sich an sie hängt und ihr überallhin nachläuft. Der Arzt: *Und was halten sie davon? Es beunruhigt sie?* Alice antwortet mit dem Gesicht in den Händen - eine keineswegs eindeutige Geste - : *Ich bin so glücklich, dass er im Haus ist. ... Ich weiss nicht, wo es hingehen soll, wie ich mich zu ihm verhalten soll.* Darauf folgt in Klammern [*Sie bekannte nicht, bekannte nicht; sie trat nicht aus sich heraus*]. Das 'bekannte' ruft semantisch nach einer Schuld oder einem Vergehen - der Bezug wird aber nicht gegeben. Zweitens wird durch die Klammer und die Verwendung der dritten Person, 'Sie', die Zuordnung zu den Personen schwebend: Sind es Gedanken und Gefühle Alices, die sie gerne dem Arzt 'beichten' möchte, aber es nicht fertigbringt? Darauf würde der nächste Satz hindeuten: *Sie wollte sprechen, lenkte aber wieder ab.*; Ist es eine Erwartung und Deutung Dr. Kings? Das wäre von der Einleitung des Dialogs her denkbar: (*Er wartete schon lange, dass sie sich aussprach.*) Oder ist es der Erzähler, der hier etwas andeutet, das über der Begegnung 'schwebt', aber noch nicht ganz ins Bewusstsein der Beteiligten aufgestiegen ist?

Das Gespräch kehrt zu Edwards Verhalten zurück und streift Gordons Reaktion darauf. Dann schlägt Dr. King, nachdem er einige Zeit gegrübelt hat, unvermittelt vor, Edward wieder in seine Klinik zu nehmen. Welche Gedankengänge und Mutmassungen ihn dazu bewogen haben, wird nicht gesagt. Alice zuckt zusammen (warum?) und wehrt ab: *Was denken Sie!* Dann geht sie ans Fenster und stellt sich abgewandt. Wie sie

sich wieder umdreht, ist sie 'fest' und lehnt das Anerbieten dankend ab: *Ich danke, Doktor, Sie haben mir geholfen. Sie helfen mir jedesmal. Nein, ich will ihn behalten.* Was in ihr vorgeht, während sie am Fenster steht, zu welchen Entschlüssen sie danach fest ist, und auf welche Weise ihr der Arzt geholfen hat – dies alles bleibt offen. Darin zeigen sich Nachklänge des 'Fassadenstils' des frühen Döblin, der auch in diesem Alterswerk, massvoll und geläutert, an besonders geeigneten Stellen noch eingesetzt wird¹⁾.

Der Dialog mündet schliesslich in ein sprachloses, ungedeutetes Bild: *Sie hielt sich an seinem Pelz. Als er ihn geschlossen hatte, drückte sie sich mit geschlossenen Augen an die Brust des alten, ernstesten Mannes, der auf sie heruntersah.*

Der Abschnitt 'Die Enthüllung' (H 409) bringt die wichtige Kampfszene auf dem Dachboden, in der Edward die verschütteten Kindheits-Erlebnisse endgültig ins Bewusstsein heraufholt, indem er das, was seine Krankheit verursacht hat, noch einmal bewusst durchlebt.

Der erste Teil dieser Szene besteht aus einem Dialog zwischen Gordon und Alice, der die Irrationalität und Paradoxie ihrer Beziehung, die in den ersten drei Büchern mit unzähligen Bildern und Brechungen aufgebaut wurde, noch einmal in komprimierter Form vor den Leser hinstellt.

Gordon beginnt: *Nun sind wir soweit. Da stehen wir. Du hast es geschafft.* Drei reine Feststellungen in Form von kurzen Aussagesätzen. Keine Ausrufezeichen. Der ganze nonverbale Bereich, Mimik, Gestik, Tonfall, Lautstärke, Haltungen etc., bleibt der Vorstellung des Lesers überlassen. Jeder diesbezügliche Zwischentext fehlt, auch über die folgenden anderthalb Seiten hinweg. Aber auch semantisch sind die Sätze ganz offen. Soweit, da und es sind nirgends eindeutig verankert.

1) Berliner Programm, 1913: *Der Leser in voller Unabhängigkeit einem gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor. Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl, elektrisch blitzend oder finster; sie schweigt. Die Dichtung schwingt im Ablauf wie die Musik zwischen den geformten Tönen* (AL 17).

Am ehesten sind sie noch zu beziehen auf Alicens unbestimmten, aber desto heftigeren Drang, an Gordon Rache zu üben, worauf in den vorhergehenden Abschnitten des Romans öfter angespielt wird (Der Henker mit dem Beil am Ende des 'Theaterstückes' (H 408); nach der ersten Version des Theodora-Schlusses, (H 409)) Doch Gordon weiss um diese Rachewünsche nur vermutungs- und ahnungsweise.

Hält man aber den Bericht Alicens über Gordons Jugend und Herkunft (H 425) und Gordons 'Beichten' gegenüber Ken Farley (H 468) und James Mackenzie (H 535) gegeneinander, so wird diese Rache immer fragwürdiger und vielschichtiger. Ist es wirklich das verzweifelte Aufbäumen einer viele Jahre lang gequälten, unterdrückten Frau oder nicht eher die Wut darüber, dass Gordon jenen Teil ihres Wesens, der mit der 'Unterwelt' verbunden ist, aufgeweckt und ans Licht ihres Bewusstseins gezerzt hat (*Ich kenne dich, Alice*) ?

Die Rachewünsche nähren sich aber auch aus der Enttäuschung darüber, dass sie ihre Arzt-Mission, die sie sich Gordon gegenüber angemasst hat, ohne ihn zu fragen, ob er ihren Vorstellungen gemäss geheilt (geändert) werden wolle, endgültig als gescheitert erkennen muss. Darauf spielt jedenfalls Gordons Erwiderung an: *Du gönnst mir mein Leben nicht.*

Alicens nächster Satz - *Das freut mich* - ist wieder nicht eindeutig auf eine vorhergegangene Äusserung Gordons beziehbar. Er könnte auch, je nach Tonfall, gerade das Gegenteil bedeuten von dem, was er rein oberflächen-sprachlich aussagt.

Diese ganze Rache Alicens besteht dann aber paradoxerweise nur darin, dass sie von Gordon fordert, er möge sie freigeben. Sie verlangt also etwas von ihm, was eigentlich nur sie selbst leisten könnte, nämlich, sich innerlich von ihm soweit zu lösen, dass sie auch wirklich gehen kann. Gordon sagt dies offen: *Warum gehst du denn nicht, wenn die Tür offen steht?*

Die beiden längeren parataktischen Satzreihen auf dieser Seite sind ein lebendiges, mit Affekt getränktes Bild des Lebensrätsels,

dass oft Menschen, die einander über Jahrzehnte hinweg das Leben zur Hölle machen, durch die Intensität ihrer Hass- und Rachegefühle, durch das wirre Knäuel von Mitleid und Helfenwollen, Dominations- und Unterdrückungstendenzen stärker aneinander gekettet bleiben als durch harmonische Liebe. Auch hier im Roman kann ja keins das andere wirklich freigeben; sie bleiben bis in den Tod hinein ineinander verstrickt. Alice sagt: *Bist du nicht Pluto, der Hades? Und hast du es mir nicht hundertmal gesagt und auch gebettelt, bei dir zu bleiben, weil du sonst nicht leben konntest? Und jetzt strahlst du und glänzest vor den anderen und hast mich verschluckt.*

Was liegt nicht alles in diesen wenigen Worten, aber weit hinter oder über der Oberflächen-Realität: Verzweiflung, Hilflosigkeit, Abhängigkeit und gleichzeitig Besitzansprüche bis zur Auslöschung, zum 'Verschlucken' der Persönlichkeit des andern.

Genauso in der Aufreihung unverknüpfter, offener Feststellungen Gordons: *Weil ich dich brauche. Weil du zu mir gehörst. Weil ich dich liebe. Ich halte dich, du gehst nicht von mir. Aber geh doch. Die Türe steht offen.* Die schicksalshafte Verkettung der beiden Figuren wird hier mit jedem Satz von einer andern Seite beleuchtet. Ja, einzelne Sätze sind in sich noch mehrdeutig, etwa *Ich halte dich*. Jemanden halten kann man aus den verschiedensten Motiven und mit unterschiedlichsten Mitteln, von wahrer selbstloser Liebe bis zu brutaler physischer Gewalt.

Oder *Du gehst nicht von mir*, kann heissen: du willst dich in Wahrheit gar nicht von mir lösen, oder: ich weiss, dass du die nötige Kraft gar nicht hast, oder: ich bin mir meiner Macht über dich völlig sicher.

Im weiteren Verlauf des Streitgesprächs versteift sich Gordon darauf, dass er Alice erst zu ihrem wahren Wesen verholfen, es aus ihr hervorgeholt habe. Sie versucht schon gar nicht, es mit Worten zu widerlegen, sondern steigert sich in immer grössere Wut hinein, bis die

sprachliche Kommunikation überhaupt versagt und sie sich körperlich angreifen. Aber selbst dieser grausige Kampf wird von Döblin ambivalent gehalten, indem er stark erotisch-sexuelle Elemente hineinbringt: *'Aber ich liebe dich ja. Ich bin ja im Begriff, dich zu lieben. Und wer sollte denn kommen.'* - *'Du zerreisst meine Kleider. Mörder, lass mich los. Ich bin nicht für dich.'*

Gruppendiskussionen

Die eher philosophisch gefärbten Gruppengespräche, die ebenfalls zwischen die Erzählungen eingestreut sind, hat Döblin so gestaltet, dass dadurch Geisteshaltungen, die sich um die 'redliche', kompromisslose Auseinandersetzung mit der Realität drücken wollen, mehr und mehr in Widersprüche aufgelöst werden. Ich möchte dies am Beispiel des Illusionismus, Passivismus oder Fatalismus aufzeigen, den Gordon Allison im zweiten Buch zu vertreten scheint. Es gilt aber entsprechend auch für die Haltung des 'Oestlers' Mackenzie, der das Zurücksinken in die Natur, das Ausfließen des Ich in das allgemeine Weltwesen, propagiert.

Im Kapitel 'Lob der Phantasie' (H 132) gibt Gordon Allison alias Lord Crenshaw seine Interpretation zu der langen Jaufie-Erzählung:

'Vorstellungen und Sitten können so allmächtig werden und mit den Menschen umspringen, dass sie keine Menschen mehr sind.' Und wenig später präzisiert er: *'Wir sind völlig zu Traumfiguren und Fabelwesen geworden.'* Dies konfrontiert Döblin sofort mit der entsetzlichsten und wirksamsten Realität, dem Kriege, den alle Teilnehmer des Erzählkreises noch lebendig im Bewusstsein tragen.

Auf die fragende Feststellung Edwards *'Also sind wir auch als Fabelwesen, als Traumfiguren in den Krieg gezogen.'* folgt keine direkte Antwort, nur eine Gegenfrage: *'Warum sollte man jetzt die Dinge nicht so nennen, wie sie sind?'* Und am Ende des darauf folgenden Exkurses über die Wirtschaft führt ihn Döblin bereits in einen Widerspruch:

'Der Mensch spielt mit ihnen (den Wirtschaftsfaktoren). Er ist der Herr aller Dinge.' Das verträgt sich aber schlecht mit den Traumfiguren und Fabelwesen, die er eben noch postuliert hat. Konsequenterweise lässt er in seinem folgenden Satz wieder alles offen: *'Entsteht die Frage: Wer ist der Mensch?'*

Mit der darauf folgenden 'rätselhaften Verkündung' des gegenstandslosen Malers, die nur aus aneinandergereihten Platitüden besteht, wird Gordons Theorie vollends lächerlich gemacht.

Schliesslich fragt Edward nach dem Wesen, das nach Gordons Darstellung hinter der Phantasie die Welt träumen müsste, eine Frage, vor der Gordon endgültig die Waffen streckt, denn angesichts des Krieges wäre alles Gerede von einer 'weisen Vorsehung' oder etwas Ähnlichem ganz unmöglich. Es müsste, wie Edward es nachher ausdrückt, ein Dämon des Unsinnns sein.

Aber Döblin setzt nochmals an; bei einer weiteren, sehr verbreiteten Weise, sich der Auseinandersetzung mit der Realität zu entziehen, nämlich bei dem 'plattesten gesunden Menschenverstand', vertreten durch den Richter Garrick und den Eisenbahner Lunn. Die Aussagen dieser beiden sind so gestaltet, dass sie zeigen: Es handelt sich hier gar nicht um Vernunft und Verstand (dass die beiden unter der Büste des Sokrates sitzen, ist reiner Sarkasmus) sondern einfach darum, sich um die zentralen Menschheitsfragen, die durch Edwards bohrendes Suchen aufgeworfen werden, zu drücken, sie zu verdrängen.

Im ersten Gespräch dieser beiden 'Sokratiker' baut Döblin noch eine Parodie auf sich selbst ein (H 136): *'Er fängt irgendwo an, und nachher weiss er nicht weiter aus jedem Unsinn rettet er sich mit einer neuen Geschichte mit demselben Verlauf.'* Das trifft oberflächlich gesehen auch auf Döblins Erzählweise zu (und wird ihm von Kritikern auch oft vorgeworfen). Aus einer Reihe solcher 'Kurzschlussgeschichten' bestünde auch der Hamlet, wären es nicht echte dichte-

rische Bilder, die, wie im ersten Kapitel gezeigt wurde, auf eine Ueberrealität hinweisen, und wäre Döblins unermüdliche Suche nicht getränkt von einer im Alter immer gewisser werdenden Hoffnung, dass es den göttlichen Urgrund gibt, dass das Durchdringen der Wirklichkeit auf diesen hin existentieller Auftrag des Menschen ist, und dass es einen Sinn hat, diesen Weg immer neu zu dichten.

Einen weiteren tödlichen Hieb versetzt Döblin dem Gordon'schen Illusionismus, indem er diese 'unter Sokrates residierenden Halbdunkelmänner' (H 142) sich dazu äussern lässt. Lunn sagt: *'Ein Haus ist ein Haus und ein Ochs ist ein Ochs, und was darüber ist, ist von Uebel. Ferner, wenn einer sagt: ein Haus ist kein Haus oder: ein Ochs ist kein Ochs, so finde ich mich auch damit ab.'* Und was Garriick daraufhin über die Phantasie von sich gibt, ist krasser Unsinn vom selben Kaliber.

Im selben vorbereitenden Gespräch zu der 'Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor' wird das Thema Illusionismus unter anderer Beleuchtung wieder aufgenommen. Miss Virginia gibt ihrem Erstaunen Ausdruck über die Ansicht Gordon Allisons, Bewegungen oder Zeitströmungen wie das Troubadourwesen *'befielen die Menschen von aussen, und die Menschen hätten eigentlich von sich aus nichts mit ihnen zu tun.'* (H 144) Darauf dröhnt Crenshaw eine völlig offene Antwort: *'Sie haben etwas damit zu tun. Ich sagte es.'* Krebst er damit von seiner Weltdeutungs-Theorie zurück, will er nur die Lehrerin verunsichern, oder drückt er damit etwas sehr Hintergründiges aus, dass nämlich die Menschen nicht absolut dazu verurteilt seien, als Traum- und Fabelwesen zu leben, hervorgebracht von einem Unsinn, sondern dass sie sich schrittweise aus der Scheinrealität herausarbeiten können, wie es die Hauptpersonen des Romans, allerdings erst unter enormem Leidensdruck, fertigbringen?¹⁾

1) *Der Mensch ist nicht frei geboren, wie es in der amerikanischen Konstitution heisst. Er wird erst langsam frei. Wie stellt er es an?* (H 525)

Gordons Aussage bleibt unbezogen, weil 'etwas damit zu tun haben' der unbestimmteste Ausdruck ist, der sich hier denken lässt, wobei aber 'etwas' gleichwohl nach Bezügen ruft. Auch der Bezugspunkt zu dem 'Ich sagte es' ist nicht angegeben. Meint er eine seiner Äußerungen in der Diskussion oder einen bestimmten Aspekt der Jaufie-Erzählung?

Im Anschluss an ihre Erzählung gibt Miss Virginia eine Deutung, die in sich widersprüchlich ist. Sie sagt nämlich von der reinen Liebe, die das Thema ihrer Geschichte war: *'Sie entsteht in uns, und wir bringen sie hervor.'* Welche Rolle spielt nun aber ein freies Ich in diesem rätselhaften Vorgang? Und was hat es mit jenem 'etwas' im Innern des Knappen auf sich, das dieser Erwähnung zur himmlischen Liebe bis zuletzt widerstrebt? (H 152)

Gordon weicht in eine allgemeine Floskel aus. Später aber, auf das Drängen seiner Kinder hin, lässt er sich zu einer weiteren, rein deskriptiven Darlegung seines 'Passivismus' herbei, den die Jaufie-Geschichte demonstrieren sollte. Darin gesteht er aber doch zu, dass es in den Menschen etwas gibt, was aus ihrem 'echten Innern' kommt, einen 'eigenen Entschluss', Handeln im eigenen Interesse. Auch gibt er dadurch, dass er den von ihm postulierten Passivismus als Strafe und als negatives Verhalten charakterisiert, indirekt zu, dass ein gegenteiliges Verhalten möglich und erstrebenswert wäre.

Im Folgenden wird dann die Frage immer weiter geöffnet, indem Gordon in bildhafte Vergleiche ausweicht: Ist der Mensch der Dampf oder nur ein Rad an der Maschine oder ist er eine Puppe, die von einem Spieler geführt wird? Das Gespräch endet in völliger Offenheit. Edward wendet ein: *'Und wenn es doch den Menschen gäbe?'* und Gordon antwortet: *'Es gibt ihn nicht, Edward. Du möchtest es glauben.'* (H 154)

Im Kapitel 'Gordon findet Helfer' (H 160) wird eine mögliche Konsequenz aus Gordons Weltdeutung verurteilt, nämlich, den Illusionismus zu einer künstlerischen Haltung aufzuwerten. Dies wird weniger durch philosophisch-rationale Argumente abgelehnt, als durch den geistigen Horizont, vor dem Döblin die Diskussion ablaufen lässt: Der eben zu Ende gegangene Weltkrieg und das Beispiel des Kanonenfabrikanten, dem seine Kriegsgewinne ermöglichen, eine Villa von dem gegenstandslosen Maler ausmalen zu lassen.

Gordon bestreitet erneut, einen derartigen Illusionismus gepredigt zu haben, greift aber zu typisch negativ-offenen Formulierungen, die der Verankerung im Kontext bedürften, doch ohne die entsprechenden Signale mitzuliefern:

'Junger Freund, was ich sagte, was ich erzählte: lassen Sie gesagt und erzählt sein. Ich habe keinen Illusionismus gepredigt. Was ich sagte, war eine Einsicht, eine Erkenntnis, zu der man nicht so leicht kommt, erstens kein Illusionismus und zweitens nichts, womit man Zimmerwände bemalt'

Um das Problem um eine weitere Schicht anzureichern, inszeniert Döblin noch einen sprachlichen Zweikampf zwischen einem marxistisch orientierten Materialisten namens O'Dowall und dem gegenstandslosen Maler. Dabei benutzt Döblin den Marxismus lediglich als Mittel, um gegen die Auffassung von der Kunst als 'l'art pour l'art' - als einer Form der Realitätsflucht - wettern zu können, gegen die er sich auch in seinen Aufsätzen stets vehement und noch viel differenzierter als hier zur Wehr setzt. Für ihn ist die wahre Kunst eine gesellschaftlich enorm wirksame Kraft, die sich aber ihrem Wesen nach niemals einer Ideologie, ganz gleich welcher Art, unterordnen kann. (Vgl. den Aufsatz 'Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: Ars militans' AL 97)

Die Gesprächsreihe endet mit dem Abend, an dem Edward aus Kierkegaard vorliest (Das Thema des Illusionismus taucht allerdings bis zum Schluss des Romans immer wieder auf). Er fasst nochmals zusammen, wie er Gordons Theorie verstanden hat:

Wir sind sehr hilflos, wir wissen nicht, was wir tun - wir glauben zu handeln, und faktisch handeln wir nicht - wir setzen uns nicht durch. Und dann erklärte er auch, was das ist, was statt unserer handelt: Phantasie, Ideen, allgemeine geistige Gebilde, welche die Gestalt der Zeitsitten angenommen haben (H 168).

Edward stellt ihr aber sofort die Frage nach der Verantwortung gegenüber: *'Aber ich kann diese Vorstellung nicht annehmen Die Verantwortlichkeit findet in seiner Theorie keinen Platz.'*

In den Kierkegaard-Zitaten, die Edward in der Folge vorliest, drückt er den Verdacht aus, dass Gordons Theorie nur einen der vielen Versuche darstelle, sich um Erkenntnis und Annahme der eigenen Mitschuld am Elend in der Welt zu drücken. In diesen Zitaten schwingt auch schon ein Vorklang auf den Romanschluss mit: dass nämlich ein wirkliches Akzeptieren dieser Schuld nur ertragbar ist im bedingungslosen Glauben an die allumfassende, grenzenlose Gnade Gottes:

'Ist einer der Gnädige, dann will ich von ihm zu verlangen wagen, dass er mir alle meine Schuld vergebe - wäre aber seine Gnade auch eine göttliche Gnade, so ist das zuviel verlangt, dass ich nicht einmal wahr sein will, anzugeben, wie gross meine Schuld ist (H 171).

Doch die zentrale Frage der ganzen Diskussionsreihe, die nach dem Menschen als 'Stück und Gegenstück der Natur', wird nicht geklärt, sondern in eine kaum mehr zu überbietende Offenheit hineingeführt. Das Gespräch bricht nämlich ab mit der Frage: *'Was ist mit uns?'* Anders als etwa die Fragen: Wer bin ich? oder: wer ist der Mensch? trifft diese Formulierung nicht nur den Intellekt, sondern den ganzen Menschen und in dem uns bezieht sie auch noch das Problem der existentiellen Schicksalsverbundenheit aller menschlichen Individuen ein.

Die antwortlose Pause, die Döblin auf diese Frage folgen lässt, ist wieder eine jener von höchster und keimkräftiger geistiger Intensität erfüllten Leerstellen, wie wir sie schon in dem Bild vom Erzengel Michael angetroffen haben. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Sätze, die unmittelbar darauf folgen:

Es war schrecklich, ihn anzuhören. Denn was die anderen sagten, konnte man eine theoretische Diskussion nennen. Hier aber redete ein Mensch.

Er ging [alle sahen es] an einem Abgrund entlang und rief um Hilfe. Und der und jener zitterte, wie er ihn hörte, nicht für ihn, sondern – für sich selbst (H 177).

Im fünften Buch schiebt Döblin ein längeres Gespräch ein zwischen Alice, dem 'jungen, hellen und zynischen' Bankier Raymond und dessen poetisch-schwärmerisch veranlagtem Sekretär Hippolyth (H 518).

Auf den ersten Blick scheint es eine sehr rational und scharfsinnig geführte Diskussion um Realität, Illusion, Phantasie und menschliche Freiheit zu sein, geführt von drei klar denkenden Menschen, an einem weichen Sommerabend auf der Weinterrasse des Hotels am Meer.

Achtet man aber darauf, wie das Ganze im Kontext eingebettet ist, und auf die feinen Irrealitätssignale, mit denen es durchsetzt ist, dann kommt es einem eher vor wie ein unheimlicher Tanz auf einer dünnen Eisdecke über einem tiefen schwarzen Teich, auf dem die scheinbaren Vernunftargumente nur noch wie Nebelfetzen umhergetrieben werden.

Schon der Titel des Abschnitts, in dem das Gespräch steht, ist ein solcher Hinweis: 'Die Jagd nach dem Vernichter'¹⁾ Darin und in einer Reihe von Bildern, die sich anschliessen kommt etwas viel Komplexeres und Tieferes zum Ausdruck als schlichte Todessehnsucht.

Noch heisst es nicht *Die Erde ist treu, sie nimmt die Toten an sich.* wie im Romanschluss, sondern: *'Am Rande des Abgrundes lag sie und stierte herunter.'* Durch die kurze Vorsilbe im 'herunter' versetzt Döblin den Kamera-Standpunkt und damit den Leser in die Tiefe des Abgrunds, auf den 'Grund der Grube', der in den letzten Romankapiteln eine so wichtige Rolle spielt!

Alice führt auch den Selbstmord, zu dem der Bankier sie wenig später anstiften will, nicht zu Ende (H 592). Doch sie hat das dunkle Verlangen, ihr eigenes Ich, ihr niederes Selbst, auszulöschen, es vernich-

1) Zwischentitel sind bei Döblin stets mit (offener) Bedeutung geladen und werden von manchen Interpreten zu Unrecht vernachlässigt oder übergangen.

ten zu lassen, es aufgeben zu können, damit die Verwandlung eintreten kann, die sie allerdings erst ahnt.

Nicht weniger unheimlich und offen ist das Ende des Gesprächs:

Sie stiess mit ihm an und sprach über sich das Urteil: Ich bin gestorben. Gestorben ist Alice Allison, gestorben Alice Mackenzie, gestorben Sylvaine und jeder Nachfolger und Nachlassverwalter von ihr. Es ist nur die Frage, ob jetzt noch etwas an der Stelle, wo sie lebte, in ihrer Haut sitzt und sie hasst oder sie verflucht oder um sie weint.

Offenbar hat sterben hier eine andere als die übliche Bedeutung. Welche; wird aber nicht gesagt; die Antwort liegt in den Bildern des Romanschlusses.

Vor diesem erschütternden Hintergrund werden die scheinbar so tief-sinnigen Inhalte des Gesprächs merkwürdig gewichtlos. Aber auch in dem Gespräch selbst finden sich Entwertungs-Signale. Nachdem einige Gemeinplätze über die Sinnlosigkeit der Gesetze und das Verhältnis von Reichtum und Arbeit ausgetauscht worden sind, sagt Hippolyth bettelnd zum Bankier Raymond:

'Herr Bankier, seit wann reden sie so ernsthaft verkehrtes Zeug? Sylvaine: 'Und was ist Ihre Meinung, Hippolyth' Hippolyth: 'Ich bin der Meinung des Herrn Bankiers, die er aber anscheinend heute nicht zum besten geben will.' Der Bankier: 'Warum sollte ich immer zu meiner Meinung stehen? Ich bin unsicher, was eigentlich meine Meinung ist. Ich versuche es mal mit der, mal mit der.'

Die wirkliche Meinung der beiden Männer wird aber während des ganzen Gesprächs nie mehr berührt. Doch wird durch diesen Einschub das Folgende auf die Ebene spielerischen, beinahe zynischen Geplauders über tiefste Menschheitsfragen geschoben.

Oder dann nach dem Exkurs des Bankiers über Demokratie und die 'realen Verhältnisse' (H 520) heisst es: *Der Bankier lachte kräftig über seine eigenen Bemerkungen, und wenig später nochmals: er unterbrach sich mit einem kräftigen Gelächter.* Dies trägt weiter dazu bei, seine Aussagen gleich wieder zu entkräften.

Mitten in seinen Darlegungen über die Weltsicht der alten Griechen bemerkt Hippolyth plötzlich Alicens Gesicht: *Er sah, die eine Hälfte ihres Gesichts war tiefbeschattet, die andere starr, unheimlich.* Das entspricht aber genau der Darstellung der Medea auf dem Bild von Delacroix, dessen Anblick Alice im Schönheitsinstitut in Schreikrämpfe ausbrechen liess.

Vor dem Horizont dieses düstern Bildes wird die schnoddrig-burleske Erzählweise der darauf folgenden Kurzversion des Pluto-Proserpina - Mythos in ihr Gegenteil umgepolt; der grausige Unterbau des Gesprächs wird erneut in Erinnerung gerufen. Diese Grundstimmung wird noch verstärkt durch den Hinweis gegen Ende des Gesprächs, dass sich Alice Glas um Glas eines starken Kognaks einschenken lässt, was überhaupt nicht zu einer solchen Sommerabend-Stimmung und der 'Leichtigkeit' ihrer Reden passt.

Doch auch der Inhalt des Gespräches ist voller einander aufhebender Gegensätze und führt nach allen Seiten ins Offene hinaus: Erst legt Raymond dar, wie sich der kleine Mann aus Furcht in Phantasiebilder rettet, um aus der unerträglich realen Welt herauszuspringen. Wenig später muss er aber zugeben, dass die einzig echten 'Realisten', wie er einer sei, auch ein bisschen, aber nicht 'schädlich viel' Phantasie hätten, denn sonst könnten sie ja nicht 'disponieren'.

Dieser Realität, den 'realen Verhältnissen', wie sie Raymond recht überzeugend, aber mit eiskaltem Zynismus und aus der Perspektive egoistischen Macht-, Besitz- und Genuss-Strebens darstellt, hält Döblin sogleich eine extrem spirituelle Weltsicht gegenüber, indem er Hippolyth, etwas pauschal allerdings, über die Realitätsvorstellungen der alten Griechen extemporieren lässt:

Ja, sie stellten die Dinge auf den Kopf: eine Tatsache wie ein Baum, ein Tier, wurde bei ihnen erst 'tatsächlich' durch - nun ja, durch Einbildung, dadurch, dass in ihnen ein Gott, eine Nymphe oder so etwas lebte! ... Unsere Realität ist taubstumm, mit einem Geburtsfehler zur Welt gekommen.

Das Merkwürdigste und Widersprüchlichste an dem Gespräch sind aber die Reden Sylvaine-Alicens über die menschliche Freiheit.

Auf Hippolyths schwärmerische Lobrede über die griechische Kunst antwortet sie:

'Schwärmen Sie nicht, Hippolyth. Seien wir froh, dass Ihre Griechenzeit vorbei ist. Unsere ist menschlicher, und wir sind freier. Man kann nichts Höheres verlangen als frei zu sein, auf alle Konsequenzen hin. Unter Göttern und Halbgöttern, Nymphen und Faunen, was können wir sein? Ich gestehe, mir ist der eine Gott schon zu viel.'

Angesichts ihrer gegenwärtigen Lage und all dessen, was sie hinter sich hat, klingt das aber wie reiner Hohn. Vollends verwirrend wird die Sache, wenn sie sich über Gott als den Schöpfer und sein Verhältnis zur menschlichen Freiheit auslässt:

'... wenn es wahr wäre, dass es auch nur einen einzigen Gott gibt, einen, der, wie wir in der Schule gelernt haben, Himmel und Erde und alle Tiere und Pflanzen und uns mitten dabei geschaffen hat? Möchten Sie von seinen Gnaden, unter seiner Obhut, seiner Aufsicht Leben? Würden Sie solche Existenz Leben nennen? Ich würde mir an dem Tage, wo mich jemand überzeugen würde, dass es einen solchen Gott gibt, das Leben nehmen. Ich würde keinem Gott meine Freiheit abtreten und mich von ihm führen, loben und strafen lassen. Diesen Gebrauch von meiner Freiheit würde ich sofort machen: dass ich mich seiner väterlichen Fürsorge entzöge.'

Ein solcher Schöpfer-Gott hätte selbstverständlich auch die menschliche Freiheit geschaffen, oder sie den Menschen als das höchste und grösste Geschenk mitgegeben, und es wäre absurd, wenn dieser selbe Gott in irgend einer Form verlangen würde, dass wir ihm diese Freiheit wieder abtreten, was übrigens an sich unmöglich ist, denn niemand kann sich freiwillig seiner Freiheit begeben. Zweitens entsteht sofort die Frage, ob man sich durch Selbstmord der Obhut und Aufsicht Gottes wirklich entziehen könnte, und ob nicht damit auch dieses höchste Gut, die Freiheit, vernichtet würde.

Zwei Seiten später macht Alice-Sylvaine eine sehr tiefsinnige Bemerkung darüber, dass die menschliche Freiheit nicht absoluter, philosophisch-juridischer Natur ist, sondern ein lebendiger Keim, eine

Zielform oder eine Entelechie im goetheschen Sinne: *'Der Mensch ist nicht frei geboren, wie es in der amerikanischen Konstitution heisst. Er wird erst langsam frei. Wie stellt er es an?'* Die Frage bleibt aber offen, und gleich darauf verrät Alice, wie diese Freiheit für sie aussieht: *'Ich kann alles bis zum Letzten, was ich habe, wegwerfen. Was kann ich nicht? Verrate es mir. Mich totschiessen, mich ertränken, mich vergiften? Ich kann alles.'* - Wahrhaftig eine sehr einseitige Form der Freiheit!

Diese Beispiele zeigen, was diese Gespräche wirklich sind: Rückzugsgeplänkel, letzte intellektuell-rationalistische Rettungsversuche vor dem Abgrund, vor 'Flammen und Verwirrung', die letztlich zur Verwandlung führen werden, und nicht etwa ernsthafte Versuche, den angesprochenen Lebensrätseeln auf diese Art auf den Grund zu kommen.

Diese hintergründige, problem- und fragenaufreissende Darstellungsweise ist kunstvoll gewollt. Die Gespräche sind weder realistisch noch natürlich und wollen es auch nicht sein. Das Ganze ist ein sehr wirksames Mittel Döblins, um die Oberflächen-Realität der nur gedachten und in sprachlichen Strukturen befangenen Antworten zu zertrümmern, bis nur noch eine Antwort übrig bleibt. Sie ist in der Sterbeszene Gordons verbildlicht, lässt sich aber nicht mehr in Worte und Begriffe fassen.

Die zu Beginn dieses Kapitels erwähnte dritte Gruppe der inneren Monologe soll hier nicht mehr eigens besprochen werden, weil sie im folgenden Kapitel als Textgrundlage für die Charakterisierung von Döblins Sprache dienen wird.

SPRACHE

Im Alterswerk, und im Hamlet-Roman ganz besonders, ist Döblins Sprache zu einem subtilen und hochdifferenzierten Werkzeug geworden im Dienste seines doppelten Grundanliegens, nämlich, scheinbar gültige Bezüge einer 'gar nicht so verlässlichen Realität' aufzulösen und zu erschüttern, aber nicht auf ein nihilistisches Chaos hin, sondern so, dass dieselbe Sprache auf Bezüge höherer Ordnung hinweist und den Leser anreizt, nach solchen zu suchen, ohne dass solche Ueberrealitäten jemals begrifflich gefasst oder gar definiert würden.

Es sind nicht mehr die expressionistischen Wortkatarakte, die tropisch wuchernden Bilder der frühen und mittleren Werke. Aber Döblin erreicht im 'Hamlet' mit feineren, unscheinbareren sprachlichen Mitteln, massvoll und meisterhaft eingesetzt, eine ungleich stärkere Wirkung. Einige dieser Mittel, die mir fassbar geworden sind, möchte ich zu charakterisieren und nachzuweisen versuchen.

Am Auffallendsten ist wohl das Vorherrschen des kurzen Aussagesatzes, häufig auch an Stellen, wo das Sprachgefühl andere Konstruktionen 'erwartet' oder gar die Grammatik sie vorschreiben würde. Die meisten dieser Sätze beginnen mit dem Subjekt. Das gibt dem Satzanfang ein solches Gewicht, dass Döblin oft auch andere Satzglieder, manchmal wider die grammatische Regel, an den Anfang stellt, um ihnen mehr Durchschlagskraft zu verleihen:

'Wanderte Alice durch die stillen gewundenen Gassen der alten Stadt ... (H 498, viermal wiederholt)

Gestorben ist Alice Allison ... (H525, dreimal wiederholt)

Sass die Braut des verschollenen und längst verstorbenen ... (H 551, fünfmal wiederholt)

Stand die alte Frau auf der Treppe zur Kirche Sacré-Coeur ... (H 125).

An solchen extremen Beispielen wird klar, was diese Ueberbetonung des Satzanfanges bewirken soll: Sie gibt Döblins Sprache etwas Hämmerndes (was allerdings erst beim lauten Lesen richtig fühlbar wird) und trägt bei zu jenem zertrümmernden, zerschlagenden Herangehen an die schlechte Realität und zu jener aufrüttelnden Wirkung, die schon in der Einleitung und auch in der Besprechung des Bildes der Marschwirbel eingehend umschrieben wurden.

Nicht selten sind solche kurzen Subjektsätze parataktisch aufgereiht zu rhythmischen Kadenzen. Ein Beispiel aus einem inneren Monolog Edwards: 1)

Sie nahm ihn an. Er hoffte. Sie hatte sich mit ihm eingelassen. Er liess nicht los. Er liess sich nicht abschütteln. Aber sie hielt es dann wohl doch nicht aus. Es ging über ihre Kraft. Er warf mehr auf sie, als sie tragen konnte. Die Ehe. Nun ist er aus dem Haus. Mutter behauptet das Feld. Sie hats geschafft. Auch Kathleen ist weg. (H 445).

Der Tod, nein, der Mord steckt tief in der Welt. Und das fühlt man. Es dringt in uns selbst hinein. Man misstraut sich. Es ist doch etwas am Menschen: er möchte davon los. Es quält ihn. Er möchte Widerstand leisten. Wem bin ich da auf der Spur? Man möchte davon weg und kann nicht. Man zappelt, und man versucht es wieder. (H 446)

Döblins Vorliebe für diese kurzen, hämmernden Subjektsätze geht soweit, dass er oft in Satzperioden auch Nebensätze in diese Form bringt, und dass er bei Fragen meist auf die Inversion verzichtet. Einige Beispiele aus dem Bericht Alices über Hazel Crocker:

Es scheint, die früheren Fälle hatte sie auch schon so angelegt. (H 440)

Es kam mir vor, ich könnte mich ihm nicht entziehen. (H 442)

Denn du sagst, er kam deshalb zu dir ... wenn du nicht gefühlt hättest, er wollte von dir etwas anderes. (H 443)

Mag sein, er hat das gewollt, auf seine Art. (H 444)

Ich dachte, ich bin nun gesund und will ihr helfen. (H 444).

1) Die Bezeichnung 'innerer Monolog' wird hier lediglich als Arbeitsname gebraucht; auf eine Definition möchte ich nicht eingehen. Für die Forschungslage um diesen Begriff s. W. Kort, S. 162.

Vor allem die bohrenden Fragen Edwards sind häufig ohne Inversion; einige Beispiele aus 'Professor Mackenzies Wahrheiten':

Es quält dich, Kathleen? (H 198)

Ihr habt mich gesehen?

Ja, du weißt es nicht? (H 200)

Du liebst die Natur, Onkel? (H 202)

Du hast nie Frauen kennengelernt, Onkel? (H 204)

Zugunsten dieses Aussage- oder Feststellungscharakters lässt Döblin auch häufig Frage- oder Ausrufezeichen weg, was, besonders bei grammatisch eindeutigen Fragesätzen, eine leichte Verunsicherung erzeugt.

Bezugsarme Sprachoberfläche

Diese Vorliebe für die Parataxe, die sich bisweilen zum Extrem steigert, ist nur ein Element eines umfassenderen Phänomens, das ich als bezugsarme Sprachoberfläche bezeichnen möchte. Dazu gehört, dass Döblin es weitgehend vermeidet, seine oben charakterisierten Sätze logisch zu verbinden, sei es zeitlich, kausal, final, konsekutiv konzessiv oder bedingend, und zwar auch dann, wenn vom Inhalt her eine solche Verknüpfung gegeben ist. Ueberhaupt ist der semantische Gehalt der Sätze so gestaltet, dass er oft nach einer solchen Verknüpfung verlangt: der Leser ist dann je nach Erwartungshaltung mehr oder weniger frustriert und wird sich schärfer bewusst, wie stark wir jedes dichterische Kunstwerk neu zu erschaffen haben, wenn wir die schwarzen Buchstabenzeichen anschauen. Aber auch die suprasegmentalen Bezüge, wie z.B. Verankerung von Pronomen und pronominalen Wendungen im näheren oder weiteren Kontext gestaltet Döblin bewusst offen und unbestimmt.

Um nicht einzelne Sätze aus dem Zusammenhang herausreißen zu müssen, möchte ich diese Erscheinungen am inneren Monolog Edwards illustrieren, den er 'hält', nachdem ihn die Mutter über die Jugendgeschichte des Vaters aufgeklärt hat (H 443):

'Was gibt man mir zu hören.' - Frage? Klagender Ausruf? Resignierte Feststellung? Weil Satzzeichen und prosodische Elemente wie Satzmelodie und Satzakzent fehlen, bleibt alles offen. Worauf bezieht sich das 'Was'? Auf gewisse für ihn verwirrende Aspekte in dem vorhergehenden Bericht Alicens oder auf die Gesamtheit der 'Aufklärung', die er seit Beginn der Erzählabende erhalten hat, die aber genau besehen keine Klarheit schafft?

Dasselbe gilt für das 'es' im nächsten Satz: 'Redlichkeit, Wahrheit - es kann auch zuviel werden.' Der Inhalt dieses 'es' ist offenbar die Ursache dafür, dass er sich hin und her wendet, seufzt und kaum hören kann. Aber der Kausalbezug ist durch die Sprachoberfläche nicht gegeben.

'Er liess die Vorhänge herunter und machte Nacht in seinem Zimmer. Es sollte nichts von draussen hereinkommen.' - Hier ist eine finale Beziehung nicht ausgedrückt. Und das nichts weist wieder auf bedrohliche, beunruhigende Dinge hin, die aber in der gesamten Vorgeschichte liegen können.

'In was für einem Haus lebe ich. Hätte ich es je für möglich gehalten? So sieht der Hintergrund des Hauses aus.' - Wieder zwei Ausrufe ohne Satzzeichen und drei Ausdrücke mit Pronominalcharakter, die aber im Erzähl-nexus keine festen Bezugspunkte haben.

'Weil ich im finsternen Hintergrund blieb, habe ich mein Bein verloren und bin krank geworden.' Hier kehrt Döblin sogar den Spieß um, indem er durch die Sprache einen Kausalzusammenhang suggeriert, der dann aber inhaltlich in die grössten Rätsel hineinführt! Hat Edwards Flucht vor der Familienvergangenheit, vor dem 'Schreckensbild' in seinem Innern, in den Krieg und möglichst weit weg, nach Südost-Asien, ursächlich zu seiner Verletzung und seelischen Krankheit geführt? Mit diesem einfachen weil bricht Döblin hier durch zur Frage der 'Winke, Zeichen und Zufälle (die keine sind), die manchmal aus einer anderen Welt in unser Leben hineinzuwirken scheinen. (AS 215)

Ein Problem, mit dem er sich auch in seinen Aufsätzen und autobiographischen Schriften (besonders in 'Schicksalsreise, Bericht und Bekenntnis' AS 103), aber auch im Schluss des Hamlet-Romans und in allen späten Werken intensiv befasst. Auch der Schluss-Satz des eben besprochenen Abschnitts: *'Es war mir auferlegt, den Hamlet zu leben'* reichert diese Frage noch weiter mit Komplexität an.

'Ich konnte nichts sehen; mir ist der Star gestochen worden. Das nennt sich Gesellschaft, redet gebildet, musiziert, liest edle Gedichte, schwärmt für Milton, Swinburne und Shelley - das lächelt, sitzt beieinander und trinkt Tee, und im Hintergrund -. (H 444)

Im ersten Satz dieses Abschnitts ist der offensichtlich konsekutive Zusammenhang sprachlich nicht realisiert. Dann folgt ein zweimaliges das als Pronomen für eine Gruppe von Menschen, was sie zu sächlichen Gegenständen degradiert und in die schon genannte Problematik vom Menschen als 'Stück und Gegenstück der Natur' hineinstellt.

Einmal dafür sensibilisiert, begegnet man solch pronominalen Wörtern und Wendungen, die für etwas stehen - das aber im Kontext nie präzise zu eruieren ist - im ganzen Roman auf Schritt und Tritt.

Vorliebe für 'vielwertige' Wörter

Ein weiteres Element der bezugsarmen Sprachoberfläche ist Döblins Vorliebe für Wörter und Wortgruppen, die semantisch nicht genau eingegrenzt sind; die, um einen Vergleich aus der Chemie zu brauchen, viele offene Valenzen haben, wie etwa eine starke Säure, die bestrebt ist, sich mit allen möglichen Stoffen zu verbinden und diese dadurch aufzulösen. Ein Beispiel bringt bereits der nächste Satz des oben besprochenen Monologs: *'So sind sie und so rollen sie hin. Sie halten es mit sich nicht aus. Aber statt sich auszulöschen, löschen sie an-
-den an.'* - Das auslöschen, erst noch in doppelter Verwendung, ruft nach präzisierenden Bezügen im Kontext. Doch die möglichen Verbindungen

führen nur in noch komplexere Gebiete hinaus: Das zweite auslö-schen bedeutet in bezug auf Hazel Crocker vergiften, physisch umbringen; im Verhältnis Gordon - Alice aber eher Unterdrückung der Persönlichkeit des Andern, indem man ihm die eigenen Deutungen aufzwingen will. Das erste, antithetisch gegenübergestellte auslö-schen ist offenbar positiv gefärbt und hängt mit dem 'sich nicht mehr bewahrenwollen' zusammen, mit jenem Verzicht auf alle Masken und Schutzwälle, auf den dann die Verwandlung folgt, die Alice und Gordon am Ende des Romans den Frieden bringt.

Besonders auffällig verwendet Döblin solche Ausdrücke am Ende von Gesprächen und Erzählungen. Dazu einige Beispiele:

Erwarte keine Folge.

Erwarte keine Folge.

Es ist das Ende, das grausige. (Schluss von 'Die Mutter auf dem Montmartre, H 129).

Durch die Verdoppelung erhält das Folge grosses Gewicht, und der Leser wird dadurch auf die Suche geschickt nach zwei Gegebenheiten, von denen die eine die Folge der andern sein könnte. Dazu kommt der Imperativ, der gleichermassen nach jemandem verlangt, der die Aufforderung ausspricht, und nach jemandem, an den sie gerichtet ist. Alle vier Bezüge sind aber nicht eindeutig festgelegt. Sagt es die Mutter in der Erzählung, die ihren Sohn nicht finden kann, zu sich selbst? Dann müsste sie es aber eher sagen, bevor ihr 'das Herz bricht' (was auch nicht eindeutig ist). Sagt es die Erzählerin der Geschichte, Alice, zu sich selbst in einer Phase der Resignation: Mein Sohn ist zwar zurückgekommen, aber ich darf die von mir gewünschte Folge, nämlich die Rache an Gordon, nicht erwarten? Sagt Alice es zu Edward, um ihm zu suggerieren, er solle ihr zu ebendieser Folge verhelfen, damit sie nicht das Schicksal der Mutter in der Erzählung erleiden müsse? Oder spricht der Erzähler zum Leser, indem er aus der vorhergehenden Geschichte das Fazit zieht: Das Leben ist Chaos, ein Traum, geträumt von einem Dämon des Unsinns, wie Gordon einmal formuliert?

Aehnlich der Schluss-Satz der König Lear-Geschichte:

Die Geschichte, oder, wenn man will, die Tragödie eines wilden Ebers aus der keltischen Zeit, der keinen Gott fand, der ihn zähnte. (H 237)

Das fand suggeriert, dass König Lear bei Imogen Persh und entsprechend Gordon Allison bei Alice etwas suchen, was aber nicht dem entspricht, was sie erhalten, nämlich Objekt, ja Opfer einer Mission zu sein, durch die sie nach einem bestimmten Bilde umgeformt werden sollen.

Gordon allerdings findet am Ende des Romans einen Gott, der ihn zähmt, nämlich Christus; wenn man die Tatsache, dass er auf das eindringliche Bitten Alices hin mit ihr das Vaterunser spricht, soweit interpretieren darf. (*Weil sie nicht nachliess, sprach er die Worte mit ihr. H 562*).

Aber das Verb zähmen, zwischen Menschen gebraucht, bleibt vielwertig (s. auch den Titel des folgenden Romankapitels: Kann man einen Eber zähmen?) und gibt dem Verhältnis Alice-Gordon mehr Geheimnistiefe. Darin ist das ganze undurchschaubare Geflecht enthalten von Dominanz- und Unterwerfungswünschen, von Lust am Gequält- und Beherrschtwerden und dem Sehnen nach jener Erlösung, die eben dadurch verhindert wird, aber auch von der Sehnsucht nach wahrer Liebe, die nur aus völliger Freiheit heraus und ohne jede Bedingung möglich ist.

Ein prominentes Beispiel für diese Vielwertigkeit ist schliesslich der letzte Satz des Romans:

Ein neues Leben begann. (H 573)

Neues ist durchaus mehrwertig: Es kann sich auf die Heilung Edwards beziehen und wurde dann bedeuten: ein qualitativ anderes, freieres, wacheres Leben beginnt. Dies ist allerdings schon nach der 'Enthüllung' im vierten Buch der Fall. Es kann aber auch bedeuten, dass nun ein weiteres - nämlich Edwards - Leben mit den ihm zugedachten Prüfungen beginnt, im Gegensatz zu dem Alices und Gordons, das abgeschlossen ist. Dafür sprächen die vorhergehenden Äusserungen Edwards:

'... ich bin sogar noch im Entstehen, ich bin ein Fötus, der noch nicht sprechen gelernt hat. Darum gehe ich jetzt aus und entdecke mich.' - Letztlich bleibt aber alles offen, weil der Satz nichts mehr über die Qualität und das Wesen dieses neuen Lebens aussagt.

Extremes episches Präsens

Ein weiteres Mittel, um die Gegenwartsrealität auf tiefere Dimensionen hin zu durchdringen, ist die Zeitstruktur oder vielmehr Nicht-Struktur, die Döblin in seinem Roman schafft. Seine Erzählweise erlaubt keine beruhigende, distanzschaffende Zukunft oder Vergangenheit, die auf die Gegenwart keinen Einfluss mehr haben, oder noch nicht haben. Alles ist bedrängendes Präsens, das aggressiv auf den Leser eindringt. Es ist nicht etwa die Gegenwart eines Homer, der in ruhiger, gesicherter Anschaufreude die Fülle der Bilder am Zeitpunkt vorbeiziehen lässt¹⁾. Döblins Präsens ist beunruhigend und aufwühlend, weil er ständig Bezüge zur Vergangenheit und Zukunft andeutet, sie aber nicht erfüllt.

Weit besser als durch solche Umschreibungsversuche wird dieser Zeitcharakter aber in zwei Bildern des Romans selber anschaulich. Edward sagt einmal zu seiner Mutter:

'Was ist denn die Gegenwart? Fällt die Gegenwart jeden Tag frisch vom Himmel? Ein Baum im Garten hat Blätter und Aeste und Blüten: kann jedes einzelne Blatt von sich sagen: Ich bin und bin das Blatt? Aber es wächst an einem Baum, und zu den Bäumen gehören noch unten die vielen jungen und alten Wurzeln, der mächtige Stamm, die Borke. So vieles gehört dazu. Jedes Blättchen ist zugleich Wurzel und Stamm und Ast, die ganze Vergangenheit (H 309).

Noch drastischer in der Beschreibung der Gäste, die zu Lord Crenshaws Geburtstag kommen (H 399) und die in der typisch respektlosen Passage endet:

1) E. Auerbach, Mimesis, 'Die Narbe des Odysseus'.

... verhüllt, maskiert, mit Haut überzogen, aus der Haare sprossen, so wie die Vergangenheit aus ihnen quoll. Sie gingen auf glänzenden Schuhen und liessen ihre Stimmen hören. Ihre Kehlen vibrierten. Es sangen Vögel. Stiere brüllten. Tiergeschlechter lebten, Quallen, Pflanzen, Korallenverbände. Da lebten alte Erdperioden und Katastrophen, die Sintflut, der Paradiesgarten. In Lackschuhen, in Seidenstrümpfen schritten die Damen, die Herren - Dinosaurier.

Die Zeit im Hamlet-Roman ist also von einer ähnlichen Qualität, wie sie Whorf bei den Hopi-Indianern gefunden hat¹⁾: Es gibt nur das Jetzt, und dieses Jetzt wird immer reicher und voller, aber auch komplexer, weil es alle vorhergegangenen Tage in sich trägt. Die Vergangenheit ist nicht tot, erledigt, nicht mehr beeinflussbar, sondern die Menschen tragen sie lebendig wirkend in sich.

Die ganzen Kämpfe und Wandlungen der drei Hauptpersonen, Gordon, Alice und Edward im 'Hamlet' zeigen dieses lebendige Wirken der Vergangenheit in die Gegenwart und zusammen mit der Gegenwart in die Zukunft hinein, und zwar mit einer Unerbittlichkeit, die schon stark an den Karma-Gedanken östlicher Religionen gemahnt.

Wie dieser enorm präsentische Charakter zustandekommt, der direkt 'unter die Haut' geht, wie man im Boulevard-Journalismus sagt, lässt sich, mindestens zum Teil, auch an der Sprachoberfläche nachweisen.

Die Tendenz, Ereignisse, die sich vollständig in der Vergangenheit abgespielt haben, in den Jetzt-Punkt hereinzuholen, zeigt sich z.B. darin, dass Döblin oft eine Rückblende im Plusquamperfekt zu erzählen beginnt, dann aber mittendrin ins Imperfekt wechselt. Dazu Beispiele aus dem ersten Kapitel:

Er hatte seinen Militärwagen gelenkt und vor einem Geschäft gehalten, wo er sich für sein Zivil, nach dem Krieg, Schlipse und Handschuhe kaufte. Er benutzte noch die Blasen für die Mutter nicht,
(H 11)

Diesen Krieg hatte er von Anfang mitgemacht, bei der Abwehr des Blitzbomberments, im Signalkorps, bei der Vorbereitung der Invasion des Festlandes. Er nahm teil am Kampf in der Normandie, ..

1) Benjamin Lee Whorf, Sprache Denken Wirklichkeit, Hamburg 1963

Auf die Nachricht von seiner Verstümmelung hatte sie sich wochenlang eingeschlossen und machte einen apathischen Eindruck, wenn sie sich zeigte. Jetzt schwang sie das Telegramm ... (H13).

Der Wechsel zurück ins epische Präsens (Imperfekt) kann oft nur noch aus dem Inhalt erschlossen werden, was manchmal recht verwirrend ist.

Eine weitere Erscheinung, die in derselben Richtung wirkt, sind die häufigen Sätze ohne Verb: *Links eine Reihe Fenster auf einen Garten hinaus, rechts eine Polstertür neben der anderen (H 15).*

Ein weiteres Detail: Die häufigen, ihrer Natur nach präsentischen direkten Reden sind fast nie durch Verben der Rede wie 'er bemerkte, erwiderte' etc. in die Vergangenheit 'verpflanzt'.

Auch springt Döblin fast immer vom erzählenden Imperfekt ohne jedes vermittelnde Signal ins Präsens des inneren Monologs, einer 'Textsorte' von sehr stark präsentischer Qualität, weil sie den Leser ins Ich-Bewusstsein einer Figur hineinversetzt, wo nur Gegenwart herrschen kann.

Überhaupt kann Döblin auf kurzer Strecke ganz willkürlich zwischen Futur, Präsens, Perfekt und Imperfekt umherspringen. Dadurch wird schliesslich alles präsentisch durchfärbt, und die Zeitformen verlieren weitgehend ihren grammatischen Charakter:

Wenn mittags Alice in die Küche geht, was wird Edward tun? Ihr folgen. Er wird sich in den Schränken umsehen, man darf ihn nicht stören, und er findet schliesslich, was er sucht: eine Küchenhürze. Er hat als Kind der Mutter in der Küche geholfen ... Kathleen blickte einmal zufällig in die Küche, sah ihm zu, ohne sich bemerkbar zu machen. Sie entfernte sich leise. (H 304)

Und am Fuss derselben Seite beginnt er eine im Präsens erzählte Rückblende:

Plötzlich steht ihr eine alte Situation vor Augen: Edward fährt mit ihr in die Sommerfrische, ans Meer.

In seinem Aufsatz 'Der Bau des epischen Werks' schreibt Döblin dazu:

Ich sprach von Imperfektum und vom Bericht, und das sieht aus, als wäre die Form der Vergangenheit die Form, in der der Epiker sein Wortkunstwerk zu bauen hätte. Davon kann keine Rede sein. Es ist vollkommen gleichgültig und eine rein technische Frage, ob der Epiker im Präsens, Imperfektum oder Perfektum schreibt, er wird diese Modi wechseln, wo es ihn gut dünkt.

Für jeden, der ein episches Werk liest, laufen die Vorgänge, die berichtet werden, jetzt ab, er erlebt sie jetzt mit, da kann Präsens, Perfektum oder Imperfektum stehen, wir stellen im Epischen die Dinge genau so gegenwärtig dar und sie werden auch so aufgenommen, wie der Dramatiker. (AL 111)

Ein weiteres konstitutives Element für den eingangs geschilderten Zeitcharakter, der die starke Realität 'Gegenwart' durchstösst auf Vergangenheit und Zukunft hin, das 'wie' dieser Bezüge aber weitgehend offen lässt, ist die 'Gewebestruktur' des Romans. Damit meine ich das rhythmische Wiederauftauchen aller wichtigen Motive in sich wandelnder Form. Dieses Wieder-Aufleuchten ist immer ein Signal, dass die seelischen Kräfte-Komplexe, die das betreffende Motiv veranschaulicht, in den Romanfiguren lebendig weiterwirken aus der Vergangenheit heraus oder in die Zukunft hinein, wenn auch oft ausserhalb des wachen Tagesbewusstseins. Damit kann Döblin eine solche Wirkung andeuten, ohne sie begrifflich-rational fassen zu müssen.

Den einzelnen Motivfäden dieses Gewebes nachzugehen und ihr Zusammenwirken im lebendigen Ganzen des Romans aufzuzeigen, müsste Gegenstand einer eigenen Arbeit sein. Ich kann hier nur an einem Beispiel zeigen, was gemeint ist, und zwar am ersten Motiv des Romans, der Bombardierung des Kreuzers, auf dem Edward in den fernen Osten flüchten will.

Auf der ersten Seite wird das Ereignis höchst anschaulich geschildert, aber noch ohne jeden Hinweis auf seine Bedeutung für Edward und dessen psychische Entwicklung. Bildhaft ist allerdings bereits angedeutet, dass dieses so gegenwartsgesättigte Ereignis auf geheimnisvolle Art mit der Vergangenheit und Zukunft zusammenhängt. Die Wolke, aus der die beiden japanischen Selbstmordbomber herunterstossen, wird nämlich mit einer trächtigen Kuh verglichen:

Die trächtige Kuh oben schleppte sich schwerfällig fort. Sie hatte einen langen Weg hinter sich und einen noch längeren vor. (H 9)

Kein Zufall übrigens, dass Döblin ein solches Bild an den Eingang des Romans stellt, ist doch der Grundimpuls seines Dichtens darin enthalten: Wie ein Kamikaze-Flieger, mit aggressivster Gewalt, und auf die

Gefahr hin, dabei zugrunde zu gehen, ähnlich wie Edward und wie Kierkegaard (*An die Wahrheit müssen wir doch heran, und wenn die Wahrheit uns verschlingt, H 169*) dringt er auf die Realität ein, um sie zu zerschmettern, aufzureissen und so den Weg und den Blick auf die Ueberrealität freizumachen.

H 16 taucht das Ereignis in der Erinnerung Edwards wieder auf, wie er in der Klinik erstmals seine Mutter sieht, wenn auch nur am Türfenster. Es ist verdichtet, aber auch merkwürdig beseelt, wie wenn lebende Wesen daran beteiligt gewesen wären: Das Schiff hat zerrissene Eingeweide und gibt ein tierisches Brüllen von sich. Das Meer empfängt Trümmer und abgerissene Glieder mit einem Klatschen und leckt sich den Mund. Der Tod bückt sich und geht mit seiner Beute davon. - Erste Anzeichen dafür, dass das äussere Geschehen mit vergangenen und künftigen menschlichen Beziehungen der Familie Allison auf geheimnisvolle Weise verknüpft ist.

Der Dämmerzustand, in den die Pentothalbehandlung Edward versetzt, ermöglicht es Döblin, bruchstückhaft-offen anzudeuten, dass Edward der Tod seines Freundes Jonny zu schaffen macht und dass er eine dunkle Abneigung gegen Europa hat. Dann folgt plötzlich ein merkwürdiger, 'schwebender' Einschub:

Eine Bombe war auf das Schiff gefallen und hatte in einem Augenblick alles mit ihm getan.

Er kam in die Heimat. Die Bombe fiel weiter. (H 24)

Spricht dies ein Erzähler? Sind es Gedanken des Arztes, Edwards, Alices? Alles mit ihm tun ist einer der bereits besprochenen vielwertigen Ausdrücke, die nach allen Seiten Bezüge suchen, die aber im Kontext nicht eindeutig zu finden sind.

In der Jaufie-Erzählung versinkt Edward nach dem bezeichnenden Satz: und sie (Valentine, die Mutter) wollte im Ehestreit den jungen Rudel für sich gewinnen. in traumartige Erinnerungen, an deren Ende das Bild, gewandelt, wieder auftaucht:

Es flammte auf. Eine Feuersäule stieg hoch, Asche, Splitter. Und etwas flog herunter, streckte die Arme aus, ein Mensch stürzte an seine Brust, zog ihn an seine Brust. Jemand schrie und rief ihm zu kommen, eine Frauenstimme? (H 51)

Das Erlebnis auf dem Kreuzer beginnt sich mit dem Schreckensbild in Edwards Unbewusstem zu verbinden, mit jener mordgeladenen Kampfszene zwischen seinen Eltern, die Edwards Krankheit mit Leben speist. Gleichzeitig ist auch ein Vorklang auf die Absicht Alices hineingekommen, Edward für ihre Rachepläne einzuspannen - also Bezug, aber bildhaft-irrationaler Art, rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft.

H 276 taucht das Motiv in einer sachlichen, diagnose-artigen Beschreibung wieder auf, die ihrem Ton nach aus Gedanken des Klinikarztes, Dr. King, bestehen könnte, der ja unmittelbar danach auftritt:

Die Natur geht wunderbare Wege. Edward trug das rätselhafte Schreckensbild in sich, an das sein Geist nicht herankam ... Es trieb ihn unwiderstehlich weiter, in eine bestimmte, ihm unbekannte Richtung.... Unmerklich und gewaltig hatte das Bild gearbeitet, seit es in Edwards Seele sass. Die Bombe lockerte das Gefüge seiner Seele, die Schreckenskraft konnte sich ausbreiten und prägte sich in seinen Bewegungen aus: er zitterte.

Wieder wird die Gegenwart als gesättigt mit Vergangenheit und hineinwirkend in die Zukunft dargestellt: Das Schreckensbild, dessen Inhalt und Herkunft noch dunkel bleiben, wirkt jetzt sichtbar an Edward und bestimmt die Richtung, in die er getrieben wird, doch diese ist weder ihm noch den anderen Figuren bekannt.

In seinem inneren Monolog, nach einem Gespräch mit James Mackenzie, wehrt sich Edward gegen den Illusionismus, den sein Vater gepredigt hat:

Es schläft irgendwo ein Unwesen, dem fallen wir ein; ein Dämon träumt von Menschen und Bomben und Artilleriefeuer. Nachher fehlt mir ein Bein. Jedenfalls sind wir Menschen wohligh unschuldig. (H 284)

Eine eindruckliche Demonstration von Döblins Grundbewegung: Das

fehlende Bein ist eine harte Realität, die man nicht weglegen oder umgehen kann, sondern die Anreiz und Wegweiser für die Suche nach der Wahrheit werden kann, wenn man sie voll akzeptiert und im Bewusstsein der eigenen Verantwortung zu durchdringen sucht.

In der Enthüllungsszene auf dem Dachboden (H 417), in der Edward das Schreckensbild nochmals erlebt und es bewusst auszuhalten und damit zu bewältigen vermag, ist ohne jedes Bezugssignal das Bombenerlebnis angeschlossen, was einen inneren Zusammenhang, eine Wesensverwandtschaft nahelegt. Aber welches Erlebnis hat nun welches verursacht, hervorgerufen, ausgelöst, angezogen? Die Natur dieses Lebenszusammenhanges bleibt dunkel.

In einem inneren Monolog im Zimmer seines toten Freundes Jonny schliesslich vergleicht Edward sein Leben mit einem Bühnenstück:

*Dann auf dem Pazifik die Bombe. Der Vorhang fällt für Jonny.
Für mich ein neues Klingelzeichen.*

*Ein neuer Akt. Ich hinke mit einem Bein, ich bin zu Hause, ich
entdecke mein 'Zuhause'. Die neue Szenerie, ein neuer Akt: Ich
will Redlichkeit, Wahrheit. Ich habe sie. Der Akt ist zu Ende.
Ist er zu Ende? Der Akt ja; das Stück geht weiter.*

Dadurch wird die Frage nach einer 'Regie' geweckt, nach einem 'Aufsichtsrat über meiner Vernunft, hinter, unter der Vernunft', wie Edward etwas später sagt. Aber das Wesen und Wirken dieser Ueberrealität wird auch durch den Romanschluss nicht geklärt. Doch das Bild ist ein weiterer Ausdruck für das totale Präsens Döblins, das Vergangenes und Künftiges im Jetzt lebendig wirkend zusammenzieht.

KINETISCHE PHANTASIE

Am Schluss seines 'Berliner Programms' von 1913 fordert Döblin unter anderem: *Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublich realen Konturen! Tatsachenphantasie!* (AL 19). Manche der aus einer Kampf- und Aufbruchstimmung heraus überscharf formulierten Forderungen dieses Manifests hat er selbst in den langen Jahren dichterischen Schaffens bis zum 'Hamlet' gemildert und gewandelt, doch die oben genannten Sätze scheinen mir unmittelbar aus Döblins eigenster Wesensart entsprungen. Besonders das kinetische Element, um das es hier geht, lässt sich eigentlich nicht aus den allgemeinen Strömungen der Zeit ableiten, aus dem Naturalismus, der immer wieder wie ein Sturzbad über die Kunst hereinbrechen muss¹⁾, oder aus dem Expressionismus, der sich daraus entwickelt hat. Gerade diese Kinetik bleibt aber bis ins Alterswerk hinein ein bestimmender Wesenszug seines Dichtens.

Was er unter dem scheinbaren Oxymoron 'Tatsachenphantasie' versteht, dürfte aus den vorhergehenden Kapiteln hinreichend klar geworden sein: Auswahl, Gestaltung und Färbung von Bildern, Personen, Handlungs- und Stoffelementen in einer Art und Weise, die sie geeignet macht, die reine Dinglichkeit zu durchstossen auf eine höhere Wirklichkeit hin, ohne diese begrifflich-rational abzutöten.

Dieses Durchstossen versucht Döblin aber nicht in geduldigem, meditativem Eindringen in die Oberfläche der Dinge: *Immer wieder muss diese Kunst (die Kunst) durch das Messerits durchschlagen*, fordert er in dem Aufsatz 'Kunst, Dämon und Gemeinschaft' (AL 86). Dieses Bild ist bereits Produkt und Ausdruck seiner kinetischen Phantasie, die auch im 'Hamlet' in grossem Formenreichtum den ganzen Text durchfärbt.

1) *Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muss.* (AL 19)

Allerdings darf kinetisch hier nicht in einem engen physikalischen Sinne aufgefasst werden. Es ist eher eine Wesensqualität, die zu seinem Dichten gehört wie die grüne Farbe zu einem Grashalm oder der Sauerstoff zum Wasser, und die sich nie ganz herauslösen lässt, ohne das Kunstwerk selbst zu zerstören. Und doch scheinen mir, besonders im 'Hamlet', drei Schwerpunkte, Verdichtungsstellen, erkennbar, an denen dieses Kinetische besonders augenfällig wird.

Da ist einmal das Gravitationshafte, das Schwere, Lastende, Herunterziehende, das aller irdischen Materie, auch dem menschlichen Leibe, innewohnt. Allerdings weniger die physikalische Gesetzmässigkeit der Schwerkraft, sondern mehr ihr sinnlich-seelisches Erleben.

Als Gegenpol dazu, eher noch häufiger sichtbar werdend, die heftige, wuchtige Bewegung schwerer Massen, die gewaltige Energien erfordert und die entsprechende fühl- und sichtbare Wirkungen hat. Das ist dann die 'Bewegung, Bodenschwingung, Luftverdrängung', die Döblin im 'Offenen Brief an F.T. Marinetti' fordert (AL 14), und die ihn oft bis zu eigenen Wortschöpfungen wie hindumpfen oder schlagprasseln führt. Als Illustration ein besonders krasses Beispiel:

Er steht auf dem Schiffsdeck. Der japanische Selbstmordflieger senkrecht herunter. Er knatterte, schlagprasselte durch das Deck, barst und zerschmetterte den Schiffsraum, das Schiff gab ein grauenhaftes tierisches Brüllen von sich. Ein Geysir stieg auf, setzte Planken, Menschen, Schornsteine in Bewegung, wirbelte sie in schwarze Qualmballen ein, eine rote Stichflamme dazwischen, Metallstücke, Körper, abgerissene Glieder. (H 418)

Drittens ist Döblins Dichtung ausserordentlich 'tönend'. Aber nicht sanfte, harmonische Klänge herrschen vor, sondern laute, heftige, durch Mark und Bein dringende Töne und Geräusche, die seelische und oft auch physische Erschütterung bewirken: Kreischen, Heulen, Donnern, Klatschen, Hämmern, Trommeln etc., oder grauenhaftes tierisches Brüllen wie im obigen Textstück. Wie stark dabei die Erlebnisseite dominiert, zeigt die Tatsache, dass er solche kinetischen Stilmittel auch in seinen philosophischen Schriften häufig verwendet. So schreibt er etwa in UD 71: *Diese Erkenntnis hämmert und trommelt.*

Es gibt im 'Hamlet' Stellen, wo diese drei Elemente der kinetischen Phantasie direkt ablesbar sind, z.B. ein Satz in der Vorbereitung der Theodora-Legende: *Nun Klang der Nyme (Theodora) wieder, die er immer geklungen hatte: Gewichtig, rollend, schallend.*

Lastende Schwere; 'Es geht in die Erde hinein'.

Das auffallendste Bild für den ersten 'Schwerpunkt' - im vollen Wortsinne - das sich durch seine rhythmische Wiederkehr besonders einprägt, ist die Schilderung des Gordon Allison. Gleich am ersten Erzählabend wird er entsprechend vorgestellt: *Schwer wie Gordon Allison -... sass in seinem gewaltigen Armstuhl, die Beine breit wie Säulen auf den Boden gestellt. (H 42).* Diese Metapher, dass der Mensch auf seinen Beinen wie auf Säulen ruht, begegnet im ganzen Werk Döblins immer wieder. Es scheint, dass ihn diese für uns so selbstverständliche Tatsache zutiefst erstaunt und beschäftigt hat. Wahrscheinlich deshalb, weil der aufrechte Gang sichtbarer Ausdruck ist des 'principium individuationis', des Hereindringens des ICH, des Gegenstücks zur Natur, das in seinen philosophischen Schriften eine so zentrale Rolle spielt, in das menschliche Bewusstsein.

Doch ist dieser 'Berg von Fett, Fleisch und Haut', wie Gordon weiter unten auf derselben Seite genannt wird, auch wieder ein anschauliches Bild für Seelisch-Geistiges. Döblin deutet sogar an, wofür, und zwar durch die Überlegungen der übrigen Sitzungsteilnehmer: Einerseits für die Mauer, den Panzer, hinter dem die Menschen, gewollt oder unbewusst, ihr wahres Ich voreinander verstecken, aber auch für die Einkerkung, die Verdammung und Entmachtung der Seele in der Schwere der Materie, das 'Gekreuzigtsein im Leibe', wie es die Mystiker auszudrücken pflegen.

Diese Erdschwere haftet auch allen 'Spiegelfiguren' Gordons an: dem grauen Ritter Pierre in der 'Prinzessin von Tripoli', dem König Lear, dem im Bus eingeschlafenen Lord Crenshaw wie auch Michelangelo. In der Beschreibung des letzteren wird das Hineingezogen- oder Hinuntergedrücktwerden in die Erde eigens hervorgehoben: *er (Michelangelo) glich einer Figur von Rodin, die nur teilweise aus ihrem Stoff getreten ist* (H 364) heisst es von ihm, und, ohne dass sie eigens genannt sind, werden dadurch auch seine Statuen und Gemälde evoziert: Der Moses, die massigen Sibyllen und Propheten der Sixtina, der Höllensturz.

Wie die Elemente der Schwere und der wuchtigen Bewegung den Text bis ins Einzelne durchdringen, zeigen die Kommentare Edwards zu den beiden bedeutungsvollen Bildern, die im Treppenflur der Villa Allison hängen: '*.. Es geht in die Erde hinein*' - zum Proserpina-Bild und '*Sie stürzen und werden unter Bergen begraben*' - zum Kampf der Giganten.

In wieder anderer Form tritt das Element der Schwere im fünften Buch auf, nämlich in dem vielfach wiederkehrenden 'Sass Alice Mackenzie, Sass die Braut Glenns ... etc. (H 551). Hier verbildlicht es einen seelischen Zustand äusserster Verzweiflung, das 'auf dem Grunde der Grube-Liegen', das bei allen Hauptfiguren des Romans der Verwandlung vorausgeht. Dasselbe gilt für die auffällige Häufung des Verbs Stehen in dem Schlussabschnitt der 'Mutter auf dem Montmartre', der mit dem Satz beginnt:

*Stand die alte Frau auf der Treppe zur Kirche Sacré-Coeur, ...
Nun stehe ich doch wieder an der Kirche...
Nur stehen. Nur stehen ...
Und sie stand und hielt sich gerade ...
sie stand und wartete auf ihren Sohn ...
Stand auf dem Hügel eine weisse Kirche ...
Stand in Paris über den Strassen ...
Da steht die Mutter sorgenschwer, lange Wochen. Sie steht, bis
ihr das Herz bricht. (Alle H 128/29).*

Die Wirkung wird noch verstärkt durch die eigentümliche Stellung des Verbs am Satzanfang (Vgl. Kap. 'Sprache', S. 72).

Damit verwandt ist eine weitere Lieblingsformel Döblins, die sich ebenfalls durch sein ganzes Werk zieht: 'Ueber sich gebückt'. (Z.B. H 313: *Sie hatte gesprochen, gebückt über sich, beide Arme auf dem Schoß, das Gesäss nah dem Boden.*) Dieser Ausdruck regt schon durch seine innere Unlogik - ein Mensch kann sich eigentlich nicht über sich selbst bücken - zum Innehalten und Nachdenken an; er dient meist als Signal für eine tiefe innere Krise der Figur und ist ein sprechendes Bild für das Hineingezogenwerden in die Erde.

In sublimierter Form und in vielfach wiederholten und variierten Ausdrücken durchzieht das Element der Erdschwere dann die letzten Seiten des Romans, vor dem Tode der beiden Protagonisten: *Die Erde nimmt die Toten an sich / Die Erde ist treu / Sie erwartet uns / Wir können uns ihr anvertrauen / Sie ist treu, sie meint es gut mit uns / Wie gut dass es die Erde gibt.*

In dieser Wandlung von Edwards *Es geht in die Erde hinein*, wenn Pluto die sich verzweifelnd sträubende Proserpina mit sich ins Dunkel der Unterwelt hinabreisst, bis zu dem ruhigen, ahnungsvollen *die Erde ist treu, sie erwartet uns*, am Sterbebett Gordon Allisons (H 560) steckt eine unerhört subtile und gänzlich offene Verbildlichung des Durchbruches zu einer tieferinneren Gewissheit des Getragenseins in der göttlichen Liebe und in der Erlösung durch Christus, der dem Dichter in den letzten Jahren seines Lebens möglich geworden ist.

Bewegung, Bodenschwingung, Luftverdrängung

Noch auffallender und durchgehender präsent als diese Erdenschwere ist aber das Element der heftigen, wuchtigen Bewegtheit mit ihren 'erschütternden' Folgen. Das Bildmotiv, in dem es am stärksten hervortritt, ist die einschlagende Bombe. Beispiele dafür finden sich im Kapitel 'Sprache', wo das Bild in seinem rhythmischen, variierten Wiederauftauchen im 'endlosen Gewebe' des Hamlet-Romans verfolgt wird. Es braucht aber nicht, wie in jenen Beispielen, stets an die Person des kranken Edward gebunden zu sein. Die dem Bild innewohnende enorme Kinetik kommt Döblins Phantasie so stark entgegen, dass er es auch sonst benutzt.

Wenn Alice in der Endphase ihres selbst auferlegten Büsserdaseins aus tiefster Verzweiflung und Selbstverachtung heraus (*Ich ersticke. Das Moor reicht mir an den Mund. Wenn mich einer erwürgte.*) sich in einem Pariser Hotel dem Fremden hingibt, der sie als Frau Allison erkannt hat, wird die Begegnung so umschrieben:

Sie umarmte den Fremden mit letzter Inbrunst. Sie zerriss ihn förmlich. Sie gab sich hin, wie ein Haus sich der Bombe hingibt, mit Wohnungen, Treppen und Gemäuer, in den Keller hinein. Sie machte aus sich ein rauchendes Brandopfer. (H 533)

Eine wahrhaft ungewöhnliche und 'erschütternde' Darstellung des Geschlechtaktes! Dass Döblin dazu greift, mag auch zusammenhängen mit seiner tiefen Abneigung gegen die dominierende Stellung der Liebe zwischen Mann und Frau in der Dichtung, die er in seinen literarischen Aufsätzen immer wieder angreift:

Man hat eine Atelier-Schriftstellerei gezüchtet, eine systematische Verarmung der Kunst betrieben. Hier konnte sich der zweite Wahn, der erotische etablieren. Die schriftstellerische Welt ist successive vereinfacht auf das geschlechtliche Verhältnis; ein Prozess, der durch das beifällige Interesse eines schlechten oder schlechtgeleiteten Publikums begünstigt wurde (AL 18).

Der Roman hat natürlich mit Liebe so wenig zu tun wie die Malerei mit dem Weib oder dem Mann. ... Der Tagesroman wird sich nicht eher erholen, als der Grundsatz zum Durchbruch kommt: mulier taceat, zu deutsch: die Liebe hat ein Ende (AL 23).

Wenn Erotik und Sexualität bei Döblin thematisch werden, dann fast immer in ihren krankmachenden, quälenden, verwirrenden Erscheinungsformen. Schon eines seiner frühesten Werke, 'Der schwarze Vorhang', handelt von einem jungen Mann, dem die erwachende Sexualität 'wie eine Bombe ins Haus fällt', und der davon bis zum Mord an seiner Freundin und in eine tiefe Existenzkrise getrieben wird.¹⁾

In dem ergreifenden, gebet-artigen inneren Monolog Alicens, bevor sie wieder mit Gordon zusammengeführt wird, wünscht sie sich:

.. dass meine Brust leer und kalt würde, leer und hohl wie eines dieser Häuser, auf die eine Bombe fiel und von denen nur noch das Gerippe steht (H 553).

Bereits zeichnet sich ein Hauptziel der kinetischen Phantasie ab: Die lebendige, starke und sehr reale Wirkkraft seelisch-geistiger Vorgänge anschaulich und ganzheitlich erlebbar zu machen, ohne sie mit einer psychologischen Etikette zu entschärfen und dadurch dem Leser erleichternde Distanz zu ermöglichen. Es sind Vorgänge, die bereits an der Grenze liegen zu jener Ueberrealität, zu der Döblins Kunst immer wieder ein Fenster durchschlagen möchte.

An einem weiteren zentralen Bild tritt die kinetische Phantasie Döblins stark in Erscheinung; es ist in den ersten drei Büchern des 'Hamlet' dauernd unterschwellig, aber sehr wirksam präsent, nämlich als Ursache von Edwards Krankheit, tritt aber erst im Abschnitt 'Die Enthüllung' sichtbar hervor: Die zum Schlag erhobene Faust Gordon Allisons, der Mordhammer:

'Der kranke, elende Teufel, die Missgeburt, ich bring ihn um.' Edward hat jedes Wort aufgefangen. Er kennt jedes Wort. Er kennt diesen Tonfall, diese Stimme, diesen Ausdruck. Sie sind tausendmal vor ihn getreten und haben bedeutet: Mord. Der fette tobsüchtige Mann ist auf ihn zugetreten und holt mit dem rechten Arm, dem Mordhammer, aus, um auf ihn einzuschlagen (H417).

Dieses sich nun wiederholende Kindheitserlebnis hat ja der japanische Selbstmordflieger in Edwards Seelentiefen losgerissen und eine Bresche geschlagen, durch die es langsam ins Bewusstsein herauftauchen

1) Es (Der schwarze Vorhang) ist ein altes Buch von mir, aber es schien mir interessant genug, um es doch noch drucken zu lassen. Es stellt sich zur Liebe und Sexualität, wie jemand, dem eine Bombe ins Haus fällt, also so betrachtet es diese Dinge als Fremdkörper, ist völlig konsterniert und läuft davon. (Brief an Wilhelm Lehmann, 15.10.1919)

konnte. Und gegen diesen Mordhammer hat er in den seltsamen Anfällen seiner Krankheit in Todesanst und mit wutverzerrtem Gesicht schützend den Arm gehoben.

Charakteristisch ist aber nun, dass Döblin für dieses zentrale Bild nicht ein feines, scharfgeschliffenes Messer oder unpersönliches, langsam wirkendes Gift wählt, sondern einen hoch erhobenen Arm mit geballter Faust. Realistisch gesehen ist es kaum möglich, mit einem solchen, von oben nach unten geführten Schlag der blossen Faust jemanden umzubringen. Aber ein solcher 'Hammer' bildet eine schwere Masse, die mit Wucht heruntersausen und das, was unten ist, zertrümmern kann, und darauf kommt es Döblin an für die Verbildlichung von Edwards Krankheit.

Das Ganze ist aber ein echtes Bild, und als solches auch wesensverwandt mit 'elementaren Grundsituationen menschlichen Daseins' (AL 132), etwa mit dem Ausgeliefertsein an die sinnlosen Gewalten eines Weltkrieges oder mit dem Gefühl des Erdrücktwerdens durch wirtschaftliche und technische, scheinbar anonyme Sachzwänge, wie Leistungsdruck, Expansions- und Rationalisierungszwang etc.

Ein weiteres eindruckliches Beispiel für die Kinetik von Döblins Stil und für seine, milde gesagt, ungewöhnliche Weise, das Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander darzustellen¹⁾, ist die grausige Beschreibung des Kampfes zwischen dem überdimensionierten Wildschwein Hermin dran und dem keltischen Pferdegott Mod in der Einleitung zum 'König Lear' (H 223). Sie ist voller wuchtiger Bewegung schwerer Massen, von den kantigen Felsblöcken, mit denen Mod die Brut des Ebers zerquetscht und die Muttersau in ihrer Höhle einschliesst, bis zu den gefürchteten Hufschlägen, mit denen das Untier zuletzt erledigt wird. Durch mehrere deutliche Hinweise wird aber dieses blutrünstige Kampfbild auf das Verhältnis Lear - Imogen Persh und damit indirekt auf Gordon und Alice bezogen.

1) Vgl. auch den Satz: *Der Mensch soll nicht vereinen, was Gott getrennt hat*, durch den Alice ihre Ehe mit Gordon charakterisiert.

Akustische Kinetik

Wenn Döblin zur 'erschütternden' Verbildlichung seelisch-geistiger Erscheinungen zu solch kinetischer Erzählweise greift, so ist diese häufig auch mit genauso heftig-aggressiven akustischen Phänomenen verbunden. Auch dies soll anhand einiger Beispiele verfolgt werden:

Am Ende der langen Jaufie-Erzählung wird das uralte Scheusal, die Prinzessin von Tripoli, verurteilt und 'über kleinem Feuer lebend verbrannt'. Damit weckt Döblin die Erwartung eines langdauernden, allmählich fortschreitenden Vorganges. Bereits der folgende Abschnitt schlägt aber um in heftigste Kinetik (H 112):

Es soll sich bei der Prozedur etwas Schauerliches ereignet haben. Ich berichte es hier, enthalte mich aber jedes Urteils. Ihr weiser, schwammiger Leib, an den Eisenspiess gekettet, brannte plötzlich wie Zunder und löste sich in einer grünlichen Flamme auf, mit leisem Knallen, als wenn Schoten springen. Und aus der Flamme stürzte etwas, das wie Rauch aussah, das aber kreischte, lachte und heulte und nach allen Seiten zu die Umstehenden fuhr, die auseinanderstoben. Diese konnten, weil sie Hals über Kopf rannten, über den Vorfall nichts berichten. Leute, die aber entfernter, von Dächern aus den Vorgang beobachteten, sagten einstimmig, es wären mehrere Wesen gewesen, die sich da in dem Feuer- und Rauchtumult gezeigt hätten. Ein gewaltiges, dickwanstiges, feistschenkliges, langhantiges Weib tobte und springt in der Mitte und zog die anderen, die sich vor ihr retten wollten, nach sich. Die dämonische Horde raste quer über den Markt eine Strasse entlang auf das Meer zu. Passanten stürzten sich an Boden.

Die Unterstreichungen sollen die kinetischen Elemente besonders hervorheben. Das Ganze ist eine fast apokalyptisch anmutende, äusserst wirkungsstarke Verbildlichung der abgründigen Bosheit dieses Wesens. Die leise knallende grünliche Flamme, das Losfahren auf die Menschen unter Kreischen, Heulen und Lachen, und die tobende, rasende, springende Dämonenhorde sind ungleich einprägsamer als etwa der folgende frühere Versuch, diese unfassbare Bosheit zu charakterisieren:

Diese aber lebte und starb nicht und wohnte auf seinem Schloss in England, hatte seine eigene Frau überlebt und tat dem Gesinde auch viel Böses an. Ich habe die Beobachtung gemacht, dass Leute, die imstande sind, anderen viel Böses anzutun, ohne zu ermüden oder zu trauern, ein hohes Alter erreichen. So geschah es bei dieser Frau. Das Malträttieren und Schikanieren, die Menschenschinderei erhielt sie bei Kraft. (H 92)

In dem vorher zitierten kinetischen Bild ist jedes Detail gefüllt mit Bildkraft und Bedeutung. Der Inhalt des zerplatzten Leichnams entpuppt sich als ein 'gewaltiges, dickwanstiges, feistschenkliges, langhaariges Weib' - Bild für das stark erotisch gefärbte, besitzergreifende Liebesverlangen, das durch seinen fordernden Charakter zwangsweise dazu führt, dass die Menschen, denen es aufgedrängt wird, sich zu 'retten' versuchen, wie die dämonischen Trabanten des Ueberweibes. Dieses Zurückweichen führt stets zu noch heftigerer Liebesforderung und zu noch stärkerer Abwehr, bis sich die Liebe allmählich in tiefen und mörderischen Hass wandelt.

Die Schar, die der Dämon nach sich zieht, kann aber auch Bild sein für die geheimnisvolle Schicksalsverbindung zwischen Mörder und Opfer, die vor der Tat schon bestand und über den Tod hinaus bestehen bleibt. Die Prinzessin hat ja auch in ihrem Leben eine grosse Zahl Ritter umbringen lassen oder sonstwie in den Tod getrieben.

Ein anderer Versuch, an diesen Hass als verdorbene Metamorphose ursprünglicher Liebe heranzukommen, findet sich in der Szene mit der Prinzessin und dem Spielmann Gottfried, und zwar in burlesker, schon fast zynischer Manier (Vgl. Kap. 'Bildhaftigkeit', S.14)

Diese drei nun aufgezeigten Ansätze, einer 'Grundsituation menschlichen Daseins'dichterisch beizukommen, folgen übrigens einem Dreischritt, der sich, mit Variationen, im ganzen Werk Döblins immer wieder findet:

1. Sachlich-nüchterne Schilderung: Bericht des Ritters Pierre über die Bosheit der Prinzessin.
2. Burlesk-parodistische, oft zynische Darstellung desselben Phänomens: Szenen zwischen dem Spielmann Gottfried und der Prinzessin auf dem Schloss.
3. Rein lyrische, hymnische, oder wie hier, irreale Darstellung in reiner, von jedem Realitätsbezug gelöster dichterischer Bildhaftigkeit.

Doch dem Wesen und Wirken dieser drei dichterischen Klangfarben auch nur im 'Hamlet', geschweige denn in anderen Werken nachzugehen, würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen.

Im Schluss der Erzählung 'Die Mutter auf dem Montmartre' greift Döblin, scheinbar paradoxerweise, zu einem hochkinetischen Bild, um die qualitative Erlebnis-Intensität der Stille und Leere zu veranschaulichen, die im Leben dieser Mutter um sich greift, nachdem sie die Suche nach einem Lebenszeichen von ihrem Sohn fast aufgegeben hat (H 127):

*Und die Tage beginnen mit Schrecken über sie zu fallen ...
O nein. Sie weckten dich mit einem Knirschen und Fletschen, und das taten sie, um dir anzuzeigen - frühmorgens, wenn es draussen noch still war - anzuzeigen: ein neuer Tag fängt an. Und dann füllten sie Säcke mit Kieselsteinen und verrostetem altem Eisenabfall, den schütteten sie mit furchtbarem Lärm auf den Boden, dir vor die Füße, um dich zu erschrecken. ...
Sie schütteten ihre Last, ihren Dreck über dich aus, sie wollen dich begraben, ersticken, bis du hinsinkst auf dein Bett und weinst.*

Der allmähliche Uebergang von dem sie (Die Tage beginnen mit Schrecken über sie zu fallen) zu man (wo man sich aufmachte) und schliesslich zum du (du konntest in sie hineinlegen, was du wolltest) soll mithelfen, dem Leser die schützende Distanz stufenweise zu rauben. Wer da eigentlich zu wem spricht, ist nicht auszumachen.

Knirschen und Fletschen sind typisch kinetische Verben, und dazu noch solche, die gewöhnlich nur für Tiere oder Menschen gebraucht werden, was 'die Tage' als beseelte, bösartige Lebewesen erscheinen lässt. Die Säcke mit Kieselsteinen und altem, verrostetem Eisenabfall, die die Tage mit furchtbarem Lärm der Mutter vor die Füße schütteten, vereinen in sich alle drei Elemente der kinetischen Phantasie: Massives, im Herunterstürzen Bodenschwingung hervorruftendes Gewicht, die Schmerzgrenze erreichenden Lärm und lastende, in den Boden hineindrückende Schwere (sie wollen dich begraben, ersticken).

Der verrostete alte Eisenabfall, der ja einst zu sinnreich konstruierten Maschinen und Geräten gehörte, nun aber chaotisch zerstückelt, scharfkantig und knirschend zu einem wirren Haufen geschüttet ist, setzt ins Bild um, dass die Mutter ihren Glauben an eine sinnvolle Ordnung des Schicksals, an die Wirksamkeit der inneren Verbindung von Mutter und Kind verloren hat, ein hoffender Glaube, der zu Beginn der Erzählung noch sehr stark ist (Vgl. Besprechung dieser Erzählung S. 36).

Verstärkend wirken noch die Vögelchen der Mutter, die im Käfig eingesperrt, hilflos hin- und herflattern. Hier können nun die Vögel nicht *aufflattern und in der Höhe die feinen Luftfäden suchen, die sie vor dem grossen Flug leiten sollen* (H 547), wie Döblin es kurz vor der wunderbaren Zusammenführung Alicens und Gordons einschiebt.

Ein Paradebeispiel für die akustische Ausprägung der kinetischen Phantasie ist auch der Abschnitt 'Die Marschwirbel', der aber unter dem Aspekt der Bildhaftigkeit bereits besprochen wurde (S. 48).

Szenen aus der Unterwelt

Abschliessend möchte ich noch an einem längeren, zusammenhängenden Textstück aufzeigen, wie Döblins kinetische Phantasie einen klassischen Stoff durchtränken und 'umfärben' kann, und zwar an der Schilderung der alten griechischen Unterwelt, die Alice ihrem Sohn gibt, angeregt durch das Bild vom Raub der Proserpina im Treppenhof (H 312).

Schon bei der Darstellung des Cerberus fällt auf, dass Döblin auf die ungefähre Beschreibung seiner äusseren Gestalt nur einen einzigen kurzen Satz verwendet, dem Geschrei des Höllenhundes hingegen einen längeren Exkurs widmet:

Sein Heulen und Bellen Tag und Nacht, das aus der Tiefe kam, und das das Echo weiterrollte, dies hohle, schaurige Schreien

Es überschlug und wurde ein Quietschen und Winseln, wie von Wesen, die man auf die Folter spannt ... und man sagt: es wäre der Schrecken vor diesem Höllengeschrei, vor diesem seelenzerreissenden Klagen, das die wilden Völkerschaften noch später von Zeit zu Zeit in Bewegung setzte. (H 314)

Eine Art psychologischer Synästhesie könnte man es nennen; die akustischen Phänomene stehen hier nicht für eine anders geartete Sinneswahrnehmung, sondern für den Seelenzustand, in den Alice durch das lange, qualvolle Zusammengezwungen-Sein mit Gordon hineingeraten ist. Das Geheul des Höllenhundes ist aber nur ein Widerhall des Jammers der Verdammten:

Es gibt nur Pluto - Büssen und Qualen. Da konnten sie heulen und schreien und fluchen, und das war die einzige Gnade, die ihnen gewährt wurde. Das Schreien der Gepeinigten trug der Höllenhund weiter mit seinem Winseln und Keifen.

Im Kontrast dazu steht die Darstellung des Pluto, bei der das Schwerehafte dominiert: er sitzt mit zitronenfarbig grünem Gesicht auf seinem Thron, ohne ein Lebenszeichen von sich zu geben. Die Assoziation zu der 'Fettstatue' Gordon Allison, die so massig in der Bibliothek thront, liegt nahe. In beiden Fällen dominiert die Schwerkraft über das Willensmässige des Menschen. Die rätselhafte, mit Paradoxien gespickte Schilderung von Plutos Wesen und Schicksal, die Alice auf Edwards Drängen zu geben versucht, färbt so auf die Figur des Gordon durch und macht sie noch offener und undurchsichtiger.

In dieser Unterwelt erhält sogar das Wasser eine ungewöhnliche Schwere und Dichte, ja fast eine feindselige Härte:

Das Wasser jener Unterwelts-Flüsse, die an die Erdoberfläche dringen, muss ins Meer fallen und sich mit dem Seewasser mischen. .. das Wasser, das aussenherum rollte, schwarz und unergründlich tief, um Irdisches und Unterirdisches voneinander zu trennen, hiess Acheron. Dass es sich so tief in die Erde einsenkte, ...

Der Acheron selbst ist von harter, widersetzlicher Konsistenz, was durch den langen, schweren Ruderschlag des Charon offenbar wird:

Es war, als ob die Ruder auf Stein oder Blei schlugen. Es krachte. Und sein Boot schob sich knarrend, krachend und reibend vorwärts. Ja, das Wasser war kein sanftes, flüssiges Wasser, sondern ein widerspenstiges Gemisch, wo jeder Teil gegen den andern rieb; auch das liebe Wasser hatte hier seine Natur verloren.

Bildhafter Ausdruck für die Verhärtung und feindselige Passivität, zu der sich Gordons Seele im Laufe der Jahre gewandelt hat, aber auch für die zähe Undurchdringlichkeit der psychischen Barrieren, die beide Ehegatten um sich herum aufgebaut haben, und noch für anderes mehr. Das Bild bleibt auf jeden Fall erstaunlich, wenn man bedenkt, dass z.B. im 'Wang Lun' dasselbe Wasser als Sinnbild für das 'Wu Wei' dient, für die liebevolle, kampf- und widerstandslose Hingabe an die Umwelt, die Döblin dort immer wieder mit dem Ausdruck 'Werden wie das Wasser' übersetzt.

Charon, der Fährmann, ist nicht etwa ein freundlicher Geselle und Helfer wie bei C.F. Meyer¹⁾, sondern ein überdimensionierter Gorilla, der einen scheusslichen Geruch ausströmt, eine Personifizierung alles Schweren, Massigen, Niederziehenden in der Menschennatur. Und wie schon bei Cerberus wird auch sein Begrüssungsgeheul an Pluto mit grossem sprachlichem Aufwand evoziert. Döblin, der eingefleischte Epiker, überwindet sich sogar, das Lied, das Charon den wartenden Seelen entgegengrölt, auszuschreiben. Konsequenterweise ist es dann ganz unlyrisch und ohne jeden Tiefsinn. Entscheidend ist hier nicht der Sinngehalt der Worte, sondern der stossweise, schlagende, unharmonische Rhythmus der sich oft wiederholenden kurzen Sätze.

Ihren Höhepunkt erreicht die Kinetik in dem Abschnitt, der auf das Lied folgt:

Sie drängten sich zusammen, sie stürzten ins Boot, die armen geängstigten Seelen, er schlug mit der Ruderstange auf sie ein, und schon stiess er ab. Sie kreischten, sie heulten, die Zurückgebliebenen. Das Boot knarrte und krachte, als rollte es auf Steinen. Die grölende Stimme wurde leiser.

Hier sind alle drei Elemente, Schwere, wuchtige Bewegung und lärmige Akustik, in höchster Dichte vereint.

1) Vgl. die Schlusszeilen des Gedichtes 'Michelangelo und seine Statuen: 'Im Schilf wartet Charon mein, der pfeifend sich die Zeit vertreibt'.

Aber kurz danach schaltet Döblin eine ruhigere Passage über den Lethe-Fluss und die elysischen Gefilde ein. Durch diese Sparsamkeit und weise Beschränkung gewinnt das kinetische Bild des abfahrenden Charon eine viel stärkere Wirkung als ähnliche Szenen in früheren Werken, etwa im *Manas*, wo - im Land der Geister und Dämonen - Döblins kinetische Phantasie oft wahre Orgien feiert, die sich aber so lange hinziehen, dass die Vorstellungskraft des geplagten Lesers ermüdet und abgestumpft wird.

Doch nach kurzer Atempause bricht auch hier die Kinetik wieder durch. Nachdem die Waage der Thetis ihr unwiderlegbares Urteil gesprochen hat, ertönt Schreien, Zischen und Klatschen, wenn die Furien mit den scharfen zischenden Drahtpeitschen auf ihre Opfer einzuschlagen beginnen.

Das darauf folgende Bild (H 321) ist wieder sehr typisch für Döblins kinetische Phantasie: Die begangene Schuld wird als Marmorblock verbildlicht, gegen den die Abgeschiedenen Tag um Tag vergeblich anrennen, den sie beklopfen und kratzen und an dem sie schreien, weinen und winseln. Die Kinetik verfeinert sich dann zusehends und klingt aus in dem Bilde der drei Parzen. Sie werden zwar als stille Frauen beschrieben, aber sie tun etwas mit zuckenden Bewegungen, was gerade durch ihr sonstiges Schweigen umso schärfer und unheimlicher hervortritt: Wenn die Parze den Lebensfaden lockert, lachen, singen und jubeln die auf Erden Lebenden, wenn sie ihn anspannt, ertönt Aechzen, Murren und Heulen. Dies alles ist nur leise zu hören, aber nicht etwa als weiches Summen oder Singen, sondern als ein scharfes Zirpen, wie von Zikaden. Die Schere schliesslich, mit der die dritte den Lebensfaden abschneidet, ist kurz und hat kräftige Backen, mit denen sie wie ein Raubvogelschnabel zuschnappt.

Diese ganz eigenartige und für Döblin charakteristische Kinetik, deren Formenreichtum und Ausdrucksvielfalt in diesen wenigen Beispielen nur angedeutet werden konnten, ist eines seiner stärksten

dichterischen Mittel, um den Leser aus der beschaulichen Selbstgenügsamkeit, die er aus der schlechten Oberflächen-Realität gewinnt, herauszureissen und ihn geistig in Bewegung zu setzen. Sie ist künstlerischer Ausdruck für den Rausch, den Tanz, den Sturm, den Urfeind der berechnenden Nervmuskelsphäre, der die komplizierten Bestände erschüttert und das Wogen in die Gemäuer bringt (Vgl. UD 248). Dass Döblin seine Bilder mit soviel lastender Schwere, wuchtiger Bewegung und scharfem Lärm durchtränkt, soll erlebbar machen, dass jene Ueberrealität, auf die diese Bilder verweisen, jene innerseelischen und übersinnlichen Gesetze und Wesenheiten nicht etwas bloss Gedachtes, Abstraktes, rational Fassbares sind, sondern dass sie zum ganzen Menschen gehören und lebendig und stark auf sein Denken, Fühlen und Wollen einwirken, ja dass sie ihn viel stärker lenken und bestimmen, als er glaubt. Man halte einen abgedroschenen psychologischen Begriff wie 'das Unbewusste' (im alltäglichen Wortgebrauch) neben diese ergreifenden 'Bilder aus der Unterwelt', und das oben Gesagte wird unmittelbar evident.

SPRINGENDE KAMERAFUEHRUNG

Ein weiteres Wesensmerkmal, das viel zur Auflösung vermeintlicher Realitäten beiträgt, ist die Art und Weise, wie Döblin mit seiner geistigen 'Filmkamera' in der Fülle von Bildern herumfährt, die seine 'Tatsachenphantasie' aufwirbelt und an sich zieht.

Es gibt bei ihm praktisch keine Totalaufnahmen. Seine Kameraführung ist äusserst zugriffig; er geht stets so nahe an sein jeweiliges Objekt heran, dass der Erzählzusammenhang gerade noch knapp gewährleistet ist, jedenfalls aber immer so nahe, dass kein Fleck und kein Detail im Bildausschnitt nicht bewusst gewollt und bedeutend ist. Das heisst aber, dass er Blickpunkt und Bildausschnitt häufig und abrupt wechseln muss. Auch hat er eine Vorliebe für ungewohnte, von der 'Normalsicht' abweichende Perspektiven und verfremdende Filter. Es ist charakteristisch, dass er als konstitutiv für das epische Kunstwerk die springende Fabulierkunst des Autors bezeichnet. (AL 132).

Nicht zufällig stellt er seinem späten Aufsatz 'Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle' das Motto voran: *Wer im Feld steht und kämpft, sieht die Schlacht anders, als wer ihr vom Hügel zusieht* (AL 211).

Er sagt anders, nicht etwa besser, denn er wäre der letzte, der nicht die Arbeitsweise z.B. eines Gottfried Keller auch anerkennen würde¹⁾. Doch Döblin liegt es nicht, dem Festzug vom Wegrand zuzusehen, er muss selbst mitten in die Schlacht hineinspringen. Im selben Aufsatz, im Abschnitt 'Die Person des Dichters', greift er seinerseits zu einem Bild, und zwar wie so oft aus dem Alten Testament:

1) Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, dass er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorbeiziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; denn wer in einem festlichen Zug mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben, wie der, welcher am Wege steht. (Der Grüne Heinrich, 3. Buch, 1. Kap.)

Da ging David hin und trug die Lade Gottes aus dem Hause des Obed Edom heraus mit Freuden. Und David tanzte mit aller Macht vor dem Herrn her und war bekleidet mit einem leinernen Leibrock. Und David sang dem ganzen Israel, führte die Lade des Herrn mit Sprüchen und Posaunen, und da die Lade in die Stadt Davids kam, so blickte Michal, die Tochter Sauls, durchs Fenster und sah König David springen und tanzen ... (AL 263).

Ein Bild, das noch viel tiefere Aspekte von Döblins spätem Schaffen veranschaulicht, die aber nicht in diesen Zusammenhang gehören.

Doch auch der 'Hamlet' enthält eine, zwar ganz anders geartete, aber ebenso treffende Charakterisierung dieses Aspektes von Döblins Dichtungsart. Im Kapitel 'Denn ich will Redlichkeit' berichtet Edward über Kierkegaard:

Er ist jemand wie wir, der analysiert und fragt und analysiert und alles vor das Tribunal seines Gewissens und seines haar-scharfen Geistes und seiner Seelenkämpfe zieht. Sie können ihm bringen, was Sie wollen; er ungeht es, betastet und beklopft und behorcht es. Wie Kierkegaard von Frage zu Frage herunterspringt, von einer auf die andere herunterspringt, an jedem gewonnenen Resultat rüttelt und nie gewiss wird, wie er weiterspringt, ... (H 173).

Im 'Hamlet' ist dieses Gestaltungsprinzip längst nicht mehr so wild und vor allem nicht mehr so äusserlich eingesetzt wie in früheren Werken, aber für den Grundcharakter des Romans ist es gleichwohl bestimmend. Ein auffälliges Beispiel für seine Abneigung gegenüber der Totalen ist die Einleitung zum ersten Erzählabend im Hause Allison (H 43). Sie beginnt mit dem eigenartigen Satz: *Wir haben nicht die Arena ... noch die Kämpfer zu beschreiben. ... Wir werden sie vorstellen, wenn sie in Aktion treten.* Warum ein solcher Ueberblick unnötig ist, wird nicht begründet. Nach einigen flüchtigen Angaben über die Beleuchtung folgt eine Schilderung des Hausherrn, dieses 'lebenden Berges von Fett, Fleisch und Haut'.

Auch ist es nach fast 600 Seiten nicht möglich, einen Plan oder eine Gesamtbeschreibung der Landvilla der Allisons niederzulegen, die doch immerhin den Hauptschauplatz für die gesamte Rahmenhandlung abgibt. Es kommen zwar eine Vielzahl von Details vor, die

aber nur dort schnell angeleuchtet werden, wo sie Bildcharakter gewinnen für etwas, das hinter der Realität steht: Einzelheiten des Dachbodens etwa, der Bretterverschlag bei dessen Eingang, der Gordon als Horchposten dient; der verschlossene Schrank mit Gordons alten Manuskripten, die beiden Bilder im Treppenhaus, Alices Kleiderschrank, der das blaue Sommerkleid enthält, die Kaminecke in Gordons Bibliothek als Wohnstätte des 'plattesten gesunden Menschenverstandes', das Radio im selben Raum, das die Musik zur 'Salome' spielt etc.

Besonders spürbar wird das Fehlen eines Gesamtbildes auch in der Einleitung zum Kapitel 'Ein Theaterstück' (H 397). Obwohl hier das ganze Haus und der zugehörige Park Schauplatz der Geburtstagseseinladung sind, ist es unmöglich, aus dem Text heraus eine genauere Vorstellung davon zu gewinnen. Statt dessen springt die 'Kamera' von einer Einstellung zur andern, aber auch zeitlich mehrmals vor und zurück:

Zuerst ein flüchtiger Blick auf das ganze Haus und den ganzen Tag, der aber keine Details erkennen lässt: *Den ganzen Tag fahren Wagen vor. Die fremden Herrschaften füllten das Haus bis zum oberen Stock mit ihrem Lachen, Sprechen und Rufen.* - Es folgt eine kurze Einstellung auf Lord Crenshaw. Dann ein Sprung um einen Tag zurück, um die Sache mit Edwards Uniform zu erklären (wobei Döblin im zweiten Satz das Plusquamperfekt bereits aufgibt). Dann ein Sprung ins halbbewusste Gefühlsleben Edwards, mit der in Klammern gesetzten Balladenzeile. Dann zurück zum Morgen des grossen Tages, wo die Mutter ihm seine Orden ansteckt. Darauf folgt dann die Kamera Edward, der mit seiner Prothese zwischen den einzelnen Gruppen umherstampft.

Ohne Ueberleitung folgt dann ein Gedanke Edwards in erlebter Rede, wobei diese Zuordnung an der Sprachoberfläche nicht signalisiert wird: *Kathleen war viel schöner, als sie wusste ...* Dann ein Sprung ins Innere anonymen Zuschauer: *Alle, die die jungen Leute sahen, fühlten: gerettet war man, ...*

In neutral-indikativen Aussagesätzen schliesst sich eine merkwürdig schwebende Passage an, bei der überhaupt kein Kamerastandpunkt mehr auszumachen ist. Dass entsprechende Signale fehlen, ist aber noch lange kein Beweis, dass hier ein irgendwie gearteter 'Erzähler' spricht. Hingegen ist hier ein Filter vor die Kamera gesetzt, das Döblin oft verwendet: Die Menschen erscheinen in ein kaltes, medizinisch-wissenschaftliches Licht getaucht und wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet:

Ihre Schränke hatten den aufgehäuften Reichtum von früher hergegeben, und den hatten sie sich angetan und ihn sich um ihre warmen glatten Leiber gehängt und gewunden, Schale um Schale, wie eine Zwiebel: die Wäsche, die Röcke, die Blusen, die Jacken und Mäntel, der Haarschmuck, die Hüte. Sie waren noch mit viel mehr bekleidet und wussten es nicht. (H 398)

- heiter und jeder bekleidet, wie ihm vorkam: verhüllt, maskiert, mit Haut überzogen, aus der Haare sprossen, so wie die Vergangenheit aus ihnen quoll. Sie gingen auf glänzenden Schuhen ... (H 399)

Weitere Beispiele für dieses stark verfremdende Filter: die Schilderungen der Fettstatue Gordon Allison (H 43, 350) oder die Szene, in der Alice ihren eigenen Körper als fremdartiges, halbbekleidetes fleischernes Wesen anstaunt (H 501). In Döblinscher Terminologie ausgedrückt: der Mensch wird hier für einmal nur als 'Stück der Natur' dargestellt. Gerade dies macht ihn aber zutiefst rätselhaft, denn dergestalt auf sich selbst blicken kann nur das 'Gegenstück zur Natur', das bewusste Ich, das eben auch im Menschen drin lebt.

Keine 'objektiven' Landschaften

Landschaften werden im 'Hamlet' nie als umfassender Horizont gezeigt, als fester Bezugsrahmen, in dem Figuren und Handlungen ruhen könnten. Sie sind stets subjektiv aus dem Empfinden einer Figur heraus geschildert oder auf der Ebene der Bildhaftigkeit mit der Handlung verknüpft.

Das geisterhaft friedliche Leben an der amerikanischen Pazifikküste (H 10) ist so nur aus dem Empfinden des Kriegsheimkehrers

möglich, der eben noch durch das grauenhafte Bomben-Erlebnis auf dem Kreuzer bis ins Innerste erschüttert worden ist. Die Schilderung veranschaulicht bildhaft ein sonst nicht fassbares Inneres.

Ebenso die Beschreibung des Montmartre, wo die Mutter auf der Treppe zur Sacré-Coeur an der steinernen Balustrade steht und auf ihren Sohn wartet (H 117). Auch hier wird nicht ein Bezugshorizont für Figuren und Handlungen geschaffen, sondern die abstrakt nicht fassbaren seelisch-geistigen Kräfte, die diese Mutter mit ihrem Sohn verbinden, haben in der Phantasie des Dichters schaubare Elemente an sich gezogen: Den Montmartre, den Schmerzensberg, und die Kirche vom Heiligen Herzen als Bilder für die Trennungsqualen und für die Reinheit der Mutterliebe, die grellbeschienene Treppe - die lichte Wärme ihrer Empfindungen, mit der sie ihm den Weg zu sich 'erleuchten' möchte, der erhöhte, aus dem menschlichen Alltagsgetriebe herausgehobene Standpunkt, der die existentielle Einheit von Mutter und Kind von der übrigen Welt abhebt (s. auch die Mutter-Vision Alicens, bevor sie die Theodora-Geschichte beginnt, H 380). Dann der Weg, auf den die Mutter unentwegt blickt: das geistige Band, das sie mit ihrem Sohn verbindet, und das sie nach ihm aussenden möchte. Alles Elemente, die als lebendige Totalität etwas anschaulich und nachempfindbar machen, das durch die hier versuchten Umsetzungsversuche in eine andere Sprachebene eigentlich nicht erklärt werden kann.

In gleicher Weise kommt etwa der Garten der Villa Allison, auf den Edward aus seinem Zimmer blicken kann, mehrmals in den Roman hinein. So H 205, wo Edward und Mackenzie in den verschneiten Park hinausblicken und über das Zurücksinken in die Natur, das Aufgehen im Bewusstseins- und Namenlosen diskutieren. - Ein Motiv, das bei Döblin als rhythmischer Gegenschwung zu der unerbittlichen Suche nach der wahren Wirklichkeit des Ich immer wieder auftaucht, besonders einprägsam im 'Wang Lun' als das 'Wu Wei'- Werden wie das Wasser.

Der Absatz beginnt ganz objektiv-beschreibend: *Es geschah draussen nichts. Weich und wellig lag der Schnee da, von keinem menschlichen Fuss berührt. Aber bereits der Vergleich: Sonderbar diese schwarzen Leisten in dem Weiss - als wie wenn aus dem Papier eine Schrift durchbricht*, deutet auf eine Symbolfunktion des Ganzen hin. Dann wird der Schnee plötzlich beseelt und beginnt in einem merkwürdig anonymisierten Plural mit einem Baum zu reden. Schnee ist aber im ganzen Werk Döblins immer eng mit dem Tod verbunden.

Hier verbildlicht das 'Geistergespräch' ein träumendes Ahnen Edwards, dass dieses Aufgehen im Tode (eigentlich die letzte Konsequenz von Mackenzies Lehren) ja so naturgesetzlich an den Menschen herankommt wie der Schnee an die Bäume, dass es aber nicht unzeitig herbeigeführt werden soll: Der Baum möchte, dass der Schnee an seine Wurzeln kommt, aber dieser entzieht sich ihm. Der Begriff Projektion drängt sich hier auf: Edward projiziert seine Gedanken in das Bild des verschneiten Gartens hinaus. Damit ist aber der Lebenszusammenhang zwischen der inneren Realität einer Figur und dem dichterischen Bild noch lange nicht erklärt.

Eine weitere, extrem subjektiv durchfärbte Landschaftsschilderung findet sich am Anfang des fünften Buches, wo Alice in einer heissen nordafrikanischen Landschaft von der Sinnlichkeit überfallen und förmlich verschlungen wird (H 500):

Wie sich die Landschaft, sogar die Landschaft verwandelte. Ich wate in meinem eigenen Blut. Was sagte der heisse Föhn? der Oelbaum, die Palme? Wie aus den Blättern lange dünne Zungen schnellten und die Aeste vor Erregung zitterten. Sehnsüchtig spreizten sich die Fächer der Palmen.

Solche Landschaftsbilder sind ein Mittel, um die innere Realität der Figuren anschaulich zu machen und sie gleichzeitig zu durchschlagen auf die geistigen, überrealen Dimensionen des Rätselwesens Mensch hin.

Um aber die Illusion zu zerstören, diese wogende, fliessende Fülle von Gedanken, Gefühlen und Willensimpulsen, das weite Spektrum von

dumpfen Ahnungen an der Grenze von Schlaf und Traum bis zur Helligkeit eines mathematischen Denkvorganges sei fassbar und erklärbar, bietet Döblin alles auf, was ihm an dichterischen Mitteln nur zur Verfügung steht: Liedzeilen aus Balladen und Kirchenliedern, Zitate aus Shakespeare und Goethe, Bibelworte, Zeitungsmeldungen, naturkundliche Beschreibungen, gereimte Prosa etc.

In den hier dargestellten Zusammenhang gehört aber vor allem die Erscheinung, dass Döblin das Wahrnehmungszentrum, die 'geistige Kamera' oder den 'Bewusstseins-Scheinwerfer' oft über lange Strecken in rascher Folge und ohne Ueberleitungen ins Innere einer Figur und wieder hinaus springen lässt.

Innensicht - Aussensicht; springender Wechsel

Dies ist besonders auffällig in den inneren Monologen und nimmt ihnen weitgehend den zusammenhängenden Reflexions-Charakter: Nach der Michelangelo-Episode wird Alice zutiefst aufgewühlt, als das Radio scheinbar zufällig die Musik zur Salome von Strauss spielt (H 372). Zuerst erlebte Rede: *Was war das?* - dann Blick von aussen: *Sie sass auf und blickte sich ängstlich um.* - Sprung nach innen: *Es ruft mich. Es gibt etwas, das mich ruft.* (Offene Pronominalbezüge!) Dann Sprung nach aussen: *Sie wagte sich wieder auf den Flur ..* Dann wieder Innensicht, weil sich die folgenden Gefühle und Gedanken nicht gut veranschaulichen lassen: *Fällt es auf, wenn ich einige Minuten nicht heruntergehe?* Dann wieder äusseres Bild für ihren unbewussten Wunsch, in ihre und Gordons Jugendzeit zurückzutauchen: *Sie huschte hinauf, schloss auf, machte Licht.* (Vor der Erzählrunde verstecken könnte sie sich genauso gut auf ihrem Zimmer). Dass halbbewusste Dinge mit hereinspielen, zeigt auch die nächste Frage, wieder in Innensicht: *Was will ich hier? ..*

Dass nichtsprachliche, stark affektgefärbte, lebendige Erinnerungskomplexe in ihr Bewusstsein drängen, suggerieren die folgenden Eindrücke, die 'durch Alicens Augen', aber doch nicht völlig subjektiv aus ihrem Innern heraus gesehen sind: *Da standen die Kindermöbel, da lagen die Märchenbilder aus dem Kinderzimmer. Der Schrank mit seinen alten Manuskripten. Von aussen gesehen: Sie zog an der Schranktür. Sprung ins Innere: Verschlussen wie immer, verschlossen wie er.* Dann wechselt der Blickpunkt mit jedem Satz, bis schliesslich im nächsten Abschnitt ein längeres Bild folgt (im Präsens).

Will sie in Gordons Vergangenheit und hinter seine Masken dringen, um ihre Rachewünsche, die durch die Salome-Vision ins Wanken gebracht wurden, neu zu beleben? Hofft sie, dass ihr Hass sich mildern könnte, wenn sie mehr über den wirklichen Gordon wüsste, so dass sie dann den guten Stimmen in ihrem Innern folgen könnte? Weil derartige psychologisierende Gedankengänge fehlen, bleibt die ganze Komplexität von Alicens Innenwelt erhalten.

Zu Beginn des fünften Buches befindet sich Alice in Nordafrika, *in der heissen, trockenen Landschaft des Troubadours Jaufie Rudel von Blaia.* Hier schiebt nun Döblin eine Rückblende ein, in der der Blickpunkt oder das fiktive Wahrnehmungszentrum so wild im Raum und in der Zeit umherspringt, dass ein zwar auf den ersten Blick chaotisches, aber dadurch sehr reiches und überreal doch wieder vollständiges Bild von ihrem seelisch-geistigen Zustand entsteht.

Sie war vorher nach Schottland gefahren, in das Städtchen, wo Glenn gewohnt hatte. Sie sieht und weiss schon alles, bevor sie ankommt. Sie gibt dem Trieb aber nach, wie einem Kind, dem man den Willen lässt, und sucht Glenn, in Angst vor der Zerschmetterung, die sie erwartet. Denn wenn es sich nicht bestätigt, wenn er nicht da ist, wenn er nicht mehr existiert [aber hat er existiert?] - dann, ja dann, was ist dann? [Aber nicht daran denken, noch nicht; es kommt noch alles, alles - warum sollte er eigentlich nicht da sein?]

Aus dem anfänglichen Plusquamperfekt springt Döblin schon im zweiten Satz ins Präsens und in eine Art Halb-Innensicht (3. Person, aber

Inhalte, die nur ihrem Denken und Fühlen bewusst sein können). Doch nach zwei weiteren Sätzen folgen bereits sprachlich ausgeformte Gedanken Alicens in Innensicht (Denn wenn es sich bestätigt, wenn er nicht da ist). Aber in den beiden eckigen Klammern, die in den Satz eingefügt sind, wird eine noch tiefere, innerlichere Ebene angeleuchtet: die Angst vor der Zerschmetterung, noch ungeformt und 'ungewortet' und von Alice sofort wieder ins Unbewusste hinabgedrängt.

Diesen Eindruck bringt Döblin, der dem tiefen Grauen ja Worte geben muss, durch die offene sprachliche Form zustande (daran, alles, alles) und auch, indem er bewusst formulierte Sprach-Gedanken voranstellt und die tiefere Ebene davon durch Klammern abhebt.

Die letzten Sätze des Abschnitts führen dann wieder zur Aussensicht zurück - dass sie Glenn nicht findet und dass sie 'schon nicht mehr auf ihren Füßen steht', kann auch ein Aussenstehender bemerken. Uebrigens ein durchaus mehrdeutiger Bildvergleich: Er kann bedeuten, dass sie allen äusseren Halt verliert und vollends in den Abgrund gleitet, oder auch, dass ihr zwar die äussere Realität der Sinne verschwimmt, dass sich aber ihr inneres Auge zu Öffnen beginnt für eine andere Welt, aber was für eine?.

Der folgende Abschnitt bringt einen längeren inneren Monolog, ein stummes Zwiesgespräch mit Glenn, eingerahmt von Passagen in Halb-Innensicht. Die letzten Sätze dieses Monologs tragen auch inhaltlich wieder zur Ent-Realisierung bei:

Und wenn auch du nicht bist, Glenn, was bin ich dann? Sie sagen, ich träume. Sie sagen, du bist nicht, du warst nicht, nein, du warst nicht einmal! Töte mich nicht, Glenn, komm, sei am Leben, gib mir die Hand.

Vom Schlusssatz dieses Abschnitts *Sie geht schon nicht mehr auf die Welt*. springt Döblin ohne irgend ein im Text erscheinendes Signal in einen Wachtraum hinein, in dessen Mitte er sich genötigt sieht, eine Klammer mit *[sie träumt, sie träumt]* einzuschieben, weil sonst überhaupt nicht mehr entscheidbar wäre, ob sich diese Episode wirk-

lich ereignet hat oder nicht. Hier zeigt sich wieder einmal jenes Mindestmass an Handlungskohärenz und Realitätsbezug, das Döblin nicht unterschreitet. Erst wenn er diese dichterische Sorgfalt ausser acht liesse, wäre der oft gegen ihn erhobene Vorwurf, chaotisch zu schreiben, berechtigt.

Auch hier wieder baut er einen Blickpunkt ein, der hinter oder über dem Traum liegt: Alice sieht sich gewissermassen selbst beim Träumen zu: *Hast du es erwartet, Glenn?* Sie hört: sie sagt zu einem lebenden Menschen 'Glenn'.

Auf den zwei folgenden Seiten steigert sich die schnelle Bewegung des Wahrnehmungszentrums – aus der Figur hinaus, in ihr Denken und Fühlen hinein, ja hinter und unter ihr Wachbewusstsein – zu einem verwirrenden Tanz, verbunden mit zunehmender Bildhaftigkeit und reinem Lyrisma, etwa in Sätzen wie: *Ein Geier besucht mich und krallt sich an mir fest. Die Häuser schluchzen um mich ... Seht mich, ihr Wolken und Hügel, du altes Gemäuer unter mir.*

Das Ganze mündet wie so oft, in ein reines Bild aus, in die Vision der um das Haupt des Johannes tanzenden Salome.

Dieses Arbeiten von Döblins springender, kinetischer Phantasie ist wesensverwandt der Technik mancher futuristischer Maler, deren Bilder Döblin selbst anlässlich einer Ausstellung von 1912 in der Zeitschrift "Der Sturm" bespricht:

Sehen Sie das Bild Boccionis: Das Lachen. Der Maler tanzt wie ein Trunkener um den Hut einer Frau; immer wieder kehrt der Hut, gesehen von oben, von rechts, von links, schräg aufgestellt. Der Maler sieht sich nicht satt an dem spiegelnden Marmortisch, der wie ein Leitmotiv durch alle Elane des Bildes wandert; und immer wieder zünden zwei Hände über einer Flamme eine Zigarette an (ZL 9).

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Ein Versuch, die Ergebnisse dieser Arbeit in einem Begriffspaar oder einer Definition zusammenzufassen, würde ihrem Ziel widersprechen; sie versucht ja gerade zu zeigen, dass es Döblin nicht darum ging, eine philosophisch-abstrakt fassbare Wahrheit oder Botschaft an den Mann zu bringen (warum sollte er sie dann hinter unzähligen Bildern, Widersprüchen und Paradoxien so raffiniert verbergen, dass nur scharfsinnige Philologen sie zu entdecken vermöchten).

Seine Werke, besonders auch der 'Hamlet', sind eigentliche 'Marsch-wirbel', mit denen er die Menschen unseres rationalistisch-materiell geprägten Zeitalters, denen von klein auf nur das als einzig wahre Wirklichkeit hingestellt wird, was Chemie und Physik zu erfassen vermögen¹⁾, aufrütteln und in Marsch setzen will auf einen Weg, der aus dieser 'schlechten Realität' hinausführt. Die Richtung und das Ziel dieses Weges wurden ihm selbst erst im Alter erkennbar²⁾, aber er blieb trotzdem bis zu seinem Tode als Suchender unterwegs.

Wie sehr er mit diesem Unterfangen seiner Zeit voraus war und dass er auch heute noch die meisten Menschen damit überfordert, zeigt die Tatsache, dass alle mir bekannt gewordenen Interpreten seine prinzipielle Offenheit zwar oft bemerken und anerkennen, dass sie sich dann aber gleichwohl verpflichtet fühlen, eine 'letzte Wahrheit' aus dem

1) *Die Kategorien, mit denen heute die Menschheit Wirklichkeit und Ziele setzt, sind falsch, da sie den potentiellen Menschen, den Menschen als Inbegriff seiner Möglichkeiten, ausschalten oder nicht kennen. Sie verendlichen den Menschen zu einer fixierbaren Wirklichkeit, die zudem selber Lüge, falsche Utopie ist, da sie auf chimärischen, trügerischen Allgemeinvorstellungen sich gründet. (Wilh. Emrich, Protest und Verheissung, Bonn 1960, S. 180)*

2) *Es sind da höhere, unsichtbare Welten. 'Näher mein Gott zu dir' ist die Bewegung. (Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle, 1950, AL 259).*

'Hamlet' herauszuinterpretieren, wobei sie aber bezeichnenderweise zu dialektischen oder paradoxen Formulierungen greifen oder sich auf eine so hohe Ebene der Abstraktion begeben müssen, dass ihre Aussagen nicht mehr viel mit Döblins spezifischer Wesensart zu tun haben. Ein Beispiel für das Letztere ist das Begriffspaar 'Isolation und Oeffnung' von A. Steinmann. J. Grand formuliert so: *Nicht in der Entscheidung für einen Pol der ambivalenten Seinskomponenten erblickt Döblin die Wahrheit, sondern in dem Beziehung schaffenden Ausgleich der Extreme* (160). Oder: *Die Wahrheit liegt in der Verbindung von Phantasie und Wirklichkeit* (170). W. Kort kommt zu einem anderen Schluss: *Die Figuren und die Romanhandlung demonstrieren, dass der Mensch letztlich sein Handeln doch selbst bestimmt und dafür verantwortlich ist* (132).

Es bleibt noch zu bemerken, dass sich diese Arbeit bewusst auf einen, für den 'Döblinismus' allerdings grundlegenden Aspekt beschränkt, und selbst unter diesem Aspekt liessen sich noch zahlreiche weitere Phänomene von Döblins dichterischer Eigenart näher beleuchten. Etwa das bereits angetönte dreistufige Herandringen an zentrale Probleme mittels verschiedener dichterischer Klangfarben, oder sein rhythmisches Schwingen zwischen eher gedanklich gefärbter Prosa und extremer, fast mythischer Bildhaftigkeit. Eine weitere solche Pendelschwingung ist die zwischen aggressiv-kämpferischem Losgehen auf die 'schlechte Realität' und dem Wunsch nach passiv-fatalistischem Zurücksinken in die anonymen Naturreiche, in das 'Stück der Natur'. Auch seine Technik der polaren Aufhebung all dessen, was nach einer festen Meinung oder Aussage klingen könnte, wäre höchst interessant zu verfolgen.

Schliesslich gehören auch Ursprung und Wirkung von Döblins Abneigung gegen alles Pathos und gegen den 'hohen Stil', seine mehr oder weniger starken Anklänge an die schnoddrige Respektlosigkeit der Berliner Alltagssprache in Bildern und Themen, die bisher dem hohen Stil vor-

behalten waren (z.B. Die Erzengel im Himmel, H 186) in den weiteren Rahmen dieser Ueberlegungen.

Döblins Prosa hat auch über weite Strecken eine schwer zu erfassende, aber doch charakteristische rhythmische Kadenz, die wegen seiner alltäglichen Sprechweise und beim stillen Lesen gern übersehen wird.

Auf jeden Fall ist der 'Hamlet' als echtes und lebendiges Kunstwerk intellektuell nicht erschöpfend zu durchdringen.

LITERATURVERZEICHNIS

Werke Alfred Döblins und für sie verwendete Abkürzungen:

- AI Aufsätze zur Literatur
- AS Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen,
 hg. von Edgar Pässler, Olten 1977
- BA Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf.
 Roman
- BW Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall. Roman
- IN Das Ich über der Natur, Berlin 1927
- NT November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk,
 Freiburg im Breisgau und München 1948 ff.
- MA Manas. Epische Dichtung
- OP Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz,
 Die Pilgerin Aetheria, Olten 1978
- WA Wallenstein. Roman
- WL Die drei Sprünge des Wang Lun. Chinesischer Roman
- UD Unser Dasein
- ZL Die Zeitlupe, Kleine Prosa, Aus dem Nachlass zusammengestellt
 von W. Muschg, Olten und Freib. im Br. 1962
- Unsere Sorge der Mensch, Essay, München 1948

Wenn nichts Anderes vermerkt, handelt es sich stets um die 'Ausgewählten Werke in Einzelbänden, in Verbindung mit den Söhnen des Dichters herausgegeben von Walter Muschg, weitergeführt von Hans Graber, Olten und Freiburg im Breisgau 1960 ff.'

Alle Zitate aus Döblins Werken, die wenige Worte übersteigen, sind in Kursivschrift geschrieben.

Literatur zu Döblin

Manfred Auer, Das Exil vor der Vertreibung. Motivkontinuität und Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins, Abh. zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 254, 1977

Werner M. Bauer, Gegensatz und Ambivalenz, Ueberlegungen zu Alfred Döblins Roman Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, in: Sprachkunst 6 (1975), 314-329

Doris Eckert, 'Realistik und Phantasie' in Alfred Döblins Schriften zur Literatur. Eine Untersuchung von Grundbegriffen seiner Romantheorie, Diss. Wien 1974

Heinz Graber, Alfred Döblins Epos Manas, Diss. Basel 1967

Jules Grand, Projektionen in Alfred Döblins Roman Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, Diss. Basel 1974

Günther Grass, Ueber meinen Lehrer Döblin, in: Deutsche Literaturkritik der Gegenwart, 1972 IV, 2, 481-505

Wolfgang Grothe, Die Theorie des Erzählens bei Alfred Döblin, in: Text und Kritik, Heft 13/14, 1972, 7-26

Wolfgang Kort, Alfred Döblin, Das Bild des Menschen in seinen Romanen, Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 8, Bonn 1970

Wolfgang Kort, Alfred Döblin, New York 1974 (Twayne's world author series)

Gertrud Mahlmann, Die epische Technik in Alfred Döblins Roman Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, Saarbrücken 1961, Masch.

Robert Minder, Der Grundrhythmus von Döblins Werk, in: Freude an Büchern, Jg. 4, Wien 1953, H. 12, 274-275

Stefanie Moherndl, Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, Diss. Graz 1964, Masch.

Anthony W. Riley, Zum umstrittenen Schluss von Alfred Döblins Roman 'Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, LJGG 13 (1972) 331-58

Anthony W. Riley, Jaufré Rudel und die Prinzessin von Tripoli, Zur Entstehung einer Erzählung und zur Metamorphose der Legende in Alfred Döblins Hamlet-Roman, In: Festschrift für Friedrich Beissner, 1974, 341-58

Helmut Schwimmer, Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin, München 1960

Adolf Steinmann, Alfred Döblins Roman Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, Isolation und Oeffnung, Zürich 1971

Karl Ludwig de Vries, Moderne Gestaltelemente im Romanwerk Alfred Döblins und ihre Grundlagen, Diss. Hamburg 1968

Monique Weyenberg-Boussart, Alfred Döblin, Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk, Bonn 1970

Für weitere Literatur sei verwiesen auf die umfassende Personalbibliographie von Louis Huguët:

Bibliographie Alfred Döblin, Bearbeitet von Louis Huguët, Berlin und Weimar, 1972, Aufbau-Verlag

Allgemeine Literatur

Erich Auerbach, Mimesis, Bern 1946

Ernst Barlach, Die Prosa, München 1958

Wilhelm Emrich, Protest und Verheissung, Bonn 1960

J.W. Goethe, die Wahlverwandtschaften

Hugo von Hoffmannsthal, Prosa

Erich Kahler, Untergang und Uebergang der epischen Kunstform,
In: Die Neue Rundschau 64 (1953) S. 33

Gottfried Keller, Der Grüne Heinrich

Ernst Leisi, Der Wortinhalt, 4. Aufl. Heidelberg 1971

Georg Lukács, Die Theorie des Romans, Neuwied am Rhein, Berlin 1963

Fritz Martini, Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans,
In: Der Deutschunterricht 3 (1951) 5-28

C.F. Meyer, Gedichte

R.M. Rilke, Briefe

Bernd Switalla, Sprachliches Handeln im Unterricht, München 1977

Paul Watzlawick, J.H. Beavin, Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation, New York 1976

Benjamin Lee Whorf, Sprache Denken Wirklichkeit, Hamburg 1963

LEBENS LAUF

Ich, Walter Roth, bin am 16. Februar 1943 in Zürich geboren. Nach der Volksschule besuchte ich die Kantonale Oberrealschule, erwarb die Maturität C und bildete mich anschliessend am Kantonalen Oberseminar zum Primarlehrer aus.

Von 1963 bis 1967 war ich in der Stadt Zürich als Lehrer tätig. Dann wechselte ich zur BP Schweiz AG in Zürich und arbeitete dort während weiteren sechs Jahren als redaktioneller Mitarbeiter und PR-Assistent.

1973 begann ich an der Universität Zürich zu studieren, und zwar wählte ich Germanistik im Hauptfach, englische Linguistik im ersten und europäische Volksliteratur im zweiten Nebenfach. Im Juni 1979 habe ich das Lizentiatsexamen abgelegt und am 6. Juni 1980 zum Dr. phil. promoviert.

Seit 1965 bin ich mit Esther Schläpfer verheiratet; wir haben drei Kinder.

